

Främlingskap och främmandegöring: förhållningssätt till skönlitteratur i universitetsundervisningen.

Red. Staffan Thorson & Christer Ekholm.

Göteborg: Daidalos, 2009. Ss. 19–148. GUP 99119

1

Mellan raderna?

Till frågan om textens appellstruktur

Beata Agrell

Appell, n. [...] eg. om handlingen att kalla ngn till sig l. gm att kalla l. ropa på ngn uppmana l. uppfordra honom att komma.
(SAOB, »Appell»)

1 Problemställning: litteratur och läsart

1.1 Litteratur

Att skönlitteratur behövs är det många som tycker. Men motiveringarna skiftar, från nytta till njutning, och för litteraturens villkor är det inte oviktigt vilken aspekt som hamnar i förgrunden.¹ En av de vackrare motiveringarna kommer från Oscar Olsson, ledande folkbildningsman inom IOGT i det tidiga 1900-talet:

Vi växa, under det vi leva med i de höga tankarna och starka känslorna; då livets stora vidder öppna sig för oss, är det inte endast vår fantasi, som väckes, livsmodet flammar upp inför den befriande utsikten och viljan stålas i hänförelse inför livets uppgifter. Och livskänslan, dess fullhet, medför därför inte endast den starkaste utan även den ädlaste livsnjutning, som står oss till buds. (Oscar Olsson, »Folkets bildningsarbete», 1911, s. 45f. Cit. eft. Fahlgren 1981:42)

Skönlitteratur ger oss »den ädlaste livsnjutning, som står oss till buds» – det är starka ord. Vem skriver under på sådana ord idag?

De talar om lyckan att läsa; att genom läsning komma närmare livet. Och ändå säger de i sak inget värre än att litteraturläsning förenar nytta med nöje – och det visste redan de gamla grekerna; ja, faktiskt redan de gamla hebréerna!

Så, till exempel, berättar Andra Samuelsboken i Gamla testamentet om hur kung David förälskade sig i Bat-Seba, hettiten Urias hustru. För att komma i besittning av henne såg han till att Uria dödades i striderna vid staden Rabba. »Och när sorgetiden var förbi, sände David och lät hämta henne hem till sig, och hon blev hans hustru», heter det (2 Sam. 11:27). – »Men vad David hade gjort misshagade HERREN», heter det sedan. Så Herren sände profeten Nathan till David, och Nathan berättar följande historia:

Två män bodde i samma stad; den ene var rik och den andre fattig. 2. Den rike hade får och fäkreatur i stor myckenhet. 3. Men den fattige hade icke mer än ett enda litet lamm, som han hade köpt; han uppfödde det, och det växte upp hos honom och hans söner, tillsammans med dem: det åt av hans brödstycke och drack ur hans bägare och låg i hans famn och var för honom såsom en dotter. 4. Så kom en vägfärd till den rike mannen; då nändes han icke taga av sina får och fäkreatur för att tillreda åt den resande som hade kommit till honom, utan

han tog den fattige mannens lamm och tillredde det åt mannen som hade kommit till honom. (2 Sam. 1–4)

David blev då mycket vred å den fattige mannens vägnar och utslungade: »[D]ödens barn är den man som har gjort detta!» Men Nathan svarade: »Du är den mannen.» (2 Sam. 12:5–6). Och David kände igen sig och föll till föga – drabbad av sin egen dom (12:13).

Nathans berättelse var fiktiv men ändå sann, på samma sätt som allegorier och parabler är fiktiva men sanna. Hans berättelse var en *mashal*, ett majevtiskt-didaktiskt medium för innerlig tillägnelse av den mosaiska Lagen.² Davids reaktion visar att mashalen hade gjort avsedd verkan. Men det har den kunnat göra därför att den arbetar med litterära medel. Didaktik och estetik är här tätt sammanflätade, och det ena kan inte tänkas utan det andra.

Men vilken makt har egentligen litteraturen över sin åhörare eller läsare? Vilka möjligheter har författaren att påverka tillägnelsen av sin text? I en skriftkultur är författaren frånvarande och hans text faderlös, som Platon skriver (2001:371); men texten är inte hjälplös för det: i skrivandet har författaren en hel arsenal av styrmedel till förfogande, från berättarteknik och retoriska grepp till boksidas layout och papperskvalitet, och i vår digitala tidsålder är möjligheterna förstås ännu flera. Läsaren å sin sida drar åt sitt håll, och så kan läsaktens arta sig till en dragkamp mellan text och läsare – »läsandet [är] definitionsmässigt upproriskt och går sina egna vägar», skriver Roger Chartier i *Böckernas ordning* (1922; sv. övers. 1995):

[människans förhållande till texterna] kännetecknas av en motsägelsefull rörelse. Å

ena sidan möter varje läsare en hel uppsättning olika tvång och instruktioner. Författaren, bokhandlaren-förläggaren, kommentatorn och censorn söker alla kontrollera produktionen av mening så närgånget som möjligt och se till att den text som de har skrivit, publicerat, kommenterat eller auktoriserat uppfattas utan minsta avvikelse från deras föreskrivande vilja. Å andra sidan är läsandet definitionsmässigt upproriskt och går sina egna vägar. Den list som läsarna utvecklar för att få tag i förbjudna böcker, läsa mellan raderna och vråka de påbjudna sätten att läsa överända är ousinlig. (Chartier 1995:7f.)

Texternas betydelse ligger inte fast, utan »byggs upp i mötet mellan en utsaga och ett mottagande», fortsätter han, och »receptionen nyskar alltid, den förskjuter och förvränger».³ Det är kanske i denna stridbara dialog mellan text och läsare som litteraturens mänskliga relevans ligger. Det är kanske mot bakgrund av sådana läserfarenheter som vi kan säga att litteraturen behövs – även om vi inte riktigt kan säga till *vad*.⁴ Men vad skall vi då säga om *litteraturvetenskapens* behövighet?

1.2 Litteraturvetenskap

Litteraturvetenskap är ett brett forskningsfält med allt rörligare gränser mot andra områden och discipliner. Litteraturvetenskap är som namnet säger: *vetenskap* om *litteratur* – »den forskning vars föremål är litteraturen och den litterära processen, det vill säga, den litterära textens tillkomst, utformning, spridning, mottagande, verkan och värdering», som Hans Erik Johanneson skriver i *Nationalencyklopedin*. Men redan namnet antyder problem, inte minst med gränser: vad är då vetenskap, och vad är litteratur? (Hur) Skiljer sig litteratur från

andra typer av texter? Och vad är förresten en text?

Att bedriva vetenskap om litteratur kan vara många olika saker beroende på bland annat hur *litteratur* och *text* definieras. Det är inte heller alltid som analys av den litterära texten står i centrum av undersökningen. Till exempel litteratursociologi och bokhistoria inriktar sig ofta på samhällliga faktorer i litteraturens omgivning, det vill säga – som man kan tycka – på faktorer 'utanför' texten. Sammalunda med litteraturvetenskap inom lärarutbildningen: där intar den personliga upplevelsen av litteratur och litteraturens fostrande roll en central ställning.⁵ Likafullt måste också sociologer, historiker och skollärare förhålla sig till texten som betydelseproducent, likaväl som textanalytiker måste förhålla sig till olika föregivet utomtextliga sammanhang.⁶ Och då visar det sig att frågan om vad som är 'i' och 'utanför' texten inte alltid är så lätt att avgöra. Det är i själva verket en litteraturvetenskaplig kärnfråga – och kanske ett olösligt problem.

Icke förty förblir textanalysen en grundläggande litteraturvetenskaplig verksamhet – ett nödvändigt *verktyg* rentav – som alla grundstudenter och blivande lärare behöver övas i. Men att döma av pilotstudier gjorda inom forskningsprogrammet »Främlingskap och främmandegöring» motsvarar undervisningsutrymmet för textanalys inte fullt ut studenternas behov; inte heller föreligger konsensus om textanalysens uppgift och vilka kriterierna på en giltig textanalys skall vara. I synnerhet oklart är textanalysens förhållande till den så kallade *litterariteten*, det vill säga, till frågan om vad som motiverar textens ställning som *litterär* och vari litterariteten i förekommande fall består.⁷ I den

litteraturvetenskapliga undervisningspraktiken, inte minst vad gäller prosan, tenderar stofflig kunskapsförmedling och allmän idédiskussion att dominera på bekostnad av den litterära textanalysen. Studenterna leds till en diskursiv läsning av de litterära texterna med inriktning på *vad* texterna betyder på bekostnad av *hur* betydelse frambringas och vilken roll detta 'hur' spelar för textens mening och signifikans.⁸ Textanalysen i sin tur tenderar då att domineras av texternas referentiella och budskapsförmedlande funktioner på bekostnad av det antydde, flertydiga, problematiska och tankeväckande – det vill säga, enligt en vanlig uppfattning just sådant som gör texten 'litterär' (se vidare nedan 1.6.3).

Men nästan lika vanlig är tendensen mot subjektiv övertolkning – det vill säga, privat associerande, fantasifullt 'meddiktande' och vidareskrivning på den aktuella texten.⁹ En viktig uppgift i den litteraturvetenskapliga undervisningen torde därför vara, att göra studenterna medvetna om hur de läser och öva dem i kritisk reflexion över sin läsart och dess teoretiska förutsättningar. Ty den kritiska läsförmågan är inte bara en del av den litteraturvetenskapliga kompetens som studenterna skall utbildas i, utan den hjälper dem också att få syn på de ideologiska begränsningar och tvingande auktoriteter som påverkar deras egna liv – utanför Akademi.¹⁰ Så om litteraturläsande är nyttigt – vilket ofta hävdas – så är litteraturvetenskapande om möjligt ännu nyttigare, inte bara för de närmast inblandade.

I det perspektivet framstår litteraturvetenskapens egenart inte som ett speciellt undersökningsobjekt (en viss sorts texter), utan som en speciell verksamhet, nämligen *läsning*¹¹ – uppmärksam, systematisk,

metodisk, reflekterad, saklig och kritisk, men samtidigt intresserad, begrundande, flexibel, mångsidig och nyanserad.¹² Denna högt utvecklade läsfärdighet ger en spetskompetens med tillämpning även inom många andra områden och professioner än litteraturvetenskapens – från textbaserade akademiska discipliner som historia, juridik och religionsvetenskap till verksamheter ute i samhället, där läsande och skrivande är centrala inslag och inte minst narratologiska perspektiv har visat sig användbara.¹³ Denna kombination av spets- och generalistkompetens uppmärksammas också i Högskoleverkets utvärdering av ämnet Litteraturvetenskap år 2006, där även vikten av mer analytiska och problemorienterade förhållningssätt i undervisningen betonas:

Om de nuvarande AB-kursernas ämnesorienterade uppfyllande av kronologiska eller genreorienterade kanonkrav helt eller delvis kunde ersättas av mer problemorienterade arbetsformer av analytisk karaktär, skulle det vara lättare att se möjligheterna att överföra kunskap och färdigheter från studiet av exempelvis teman, fikcionalitet och narrativitet i litteratur till andra områden, t.ex. modern marknadsföring och modernt ledarskap. Här, liksom på många andra områden inom samhälls- och naturvetenskapen, från informationsvetenskap till atomfysik, har man behov av att förstå det som med rätt eller orätt kallas ”berättelser”. (HSV 2006:34)

Litteraturvetenskaplig kompetens har alltså fler användningsområden än många sköndar kanske föreställer sig. Men för att den kompetensen skall utvecklas krävs reflexion över förhållandet mellan instrumentella och estetiska synsätt, inte minst i undervisningen.

1.3 Syfte: textens 'hur' och dubbel läsart

I det följande skall jag utgå från det problematiska förhållandet mellan instrumentella och estetiska synsätt i den litteraturvetenskapliga undervisningen, lärarutbildningen inräknad. Uppgiften är att, med stöd av ett antal litterära exempel, pröva möjligheten av en textbaserad men interaktiv ansats inriktad på att frilägga textens *appellstruktur*, det vill säga, (några av) de *läsararter* som texten bäddar för, läst i sin historiska kontext.¹⁴ Till den ändan skall jag undersöka de *textstrategier* genom vilka en appellstruktur kommer till synes och diskutera vilken allmän och litterär *repertoar* som strategierna förutsätter, samt vilken *litterär kompetens* eller supplerings från läsarens sida som krävs för att strategierna skall bli verksamma.

Mitt syfte är att genom denna diskussion belysa aspekter av text och läsning som är relevanta i den akademiska undervisningen för att utveckla en uppmärksam, nyanserad och kritiskt reflekterande läsfärdighet hos studenterna. Av särskild vikt är då förmågan att uppfatta och analysera textens bruk av olika typer av kontextuellt förankrad *främmandegöring*, ägnad att åstadkomma ett *aspektskifte* i sättet att se, både på texten och livet.

Att läsa en text i ett litteraturvetenskapligt sammanhang begränsas inte till att uppmärksamma ord och meningar på papperet, utan kan innebära många saker därutöver. Förståelsen av en text kräver ofta en *historisk läsart*, som möjliggör analys av de historiska, ideologiska och estetiska betydelsevillkor under vilka texten producerats, liksom även av textens skiftande receptionshistoria.¹⁵ Men en historisk läsart filtreras nödvändigtvis genom den sentida läsarens

referensram och motsvarar inte fullt dåtida läsvanor och förståelseformer.¹⁶ I litteraturvetenskaplig kompetens ingår därför också att utveckla kritisk distans till den egna läsarten. Studenterna måste i så fall övas i *dubbelseende* och en tvåfaldig social kontextualisering: dels av de lästa texterna, dels av sig själva som läsande subjekt.¹⁷ För lärarstudenterna tillkommer även en tredje, didaktisk aspekt: kontextualisering med hänsyn till kommande elevers behov. Detta krav på dubbel- eller trippelseende gäller givetvis även läsning av texter på andra kulturella avstånd än de historiska.

1.4 Disposition

Som redan framgått disponeras framställningen i två delar, den nu pågående med begreppsbestämningar och teoretisk diskussion; den andra med ett antal tillämpningar, som prövar perspektiv utvecklade i första delen på ett antal litterära texter. Närmast (1.5) följer ett avsnitt som behandlar författarperspektiv på läsandets problem, det vill säga på läsandet från *skrivandets* synpunkt. Två författare som särskilt arbetat med att bygga in en läsarroll i själva textkonstruktionen, C. J. L. Almqvist och Lars Ahlin, diskuteras här med utgångspunkt från sina essäer i ämnet. Båda förespråkar en interaktiv estetik och diskuterar hur bidragen skall fördelas mellan text och läsare; men Almqvists »Dialog om sättet att sluta stycken» fokuserar tekniken att lämna luckor i texten för läsaren att fylla i, medan Ahlins »Romanläsaren som estetiskt problem» utvecklar en »förbörens estetik» med *gerundiv* funktion, det vill säga att texten skall läsas som ett etiskt anrop med vädjan om svar.

Avsnitt 1.6. visar hur sådana pragmatiska perspektiv på läsandet även utvecklats inom

receptionsteoretisk forskning, och presenterar därvid en rad nyckelbegrepp, som används eller förutsätts i den fortsatta framställningen i del 2.

Tillämpningarna i del 2 utgår från problem med läsarter som framkommit i undervisningen och som dokumenteras i studentläsningar (vilka studeras i Thorsons kapitel i denna bok). Varje avsnitt behandlar en text och en problemställning.

Avsnitt 2.1. redovisar material och metod. 2.2 behandlar förhållandet mellan brukslitterära och skönlitterära läsarter med Margareta Ekströms novell »Långt lidet» (1963) som underlag. Även 2.3 behandlar brukslitterära aspekter, men nu i relation till kanon, klass och kulturellt avstånd. Åskådningsexempel är novellen »Kapar-Karlsson» (1912) av Karl Östman från den första generationen arbetarförfattare i tidigt 1900-tal. Avsnitt 2.4 diskuterar hur textens skiftande fokalisation, dess växling mellan olika positioner och perspektiv, försvårar läsandet, men bäddar för aspektseende och aspektskifte. Textunderlaget är här Ninni Holmqvists novell »Modelns död» (1996). Därefter behandlas i 2.5 problem med berättelsens nivåer, nu med utgångspunkt från E.A. Poes novell »The Oval Portrait» (1845), där särskilt ramkonstruktionen och den inskjutna ekfrasen uppmärksammas. I 2.6 diskuteras problem som en 'hårdkokt' berättarteknik kan skapa, och textexempel är Håkan Nessers »Om någonting händer» (2000). 2.7 tar upp de särskilda svårigheter som jagberättande kan skapa, och här är P.O. Sundmans novell »Elfenben» (1963) ett tacksamt exempel. I 2.8 diskuteras slutligen problem med textens signifikans, och utgångspunkt ges av Tomas Tranströmers prosadikt »Blåsipporna» (1981). Avsnitt

3 ger en slutkläm med sammanfattning och diskussion av förda resonemang.

1.5 Skrivart och läsart

Det interaktionistiska synsätt, som präglar mitt perspektiv på text och läsning i det följande, har hämtat litteraturvetenskapligt stöd från flera håll, främst receptionsteori, rysk formalism och semiotik, men även kognitiv poetik, reader-respons-teori och empirisk läsforskning – forskningsområden som för övrigt delvis överlappar varandra. Litteraturvetenskapen är dock inte alltid vare sig först eller bäst på att formulera de litteraturvetenskapliga problemen. Ofta nog finner man de mest insiktsfulla formuleringarna i litteraturen, dessutom långt innan någon litteraturteori i saken utbildats.¹⁸ För egen del har jag satts på spåret av skönlitterära författare, som reflekterat över sitt skrivande – från *läsandets* synpunkt. Innan jag går vidare med litteraturvetenskapliga preciseringar vill jag därför aktualisera ett par klagörande författarperspektiv på förhållandet mellan text och läsning, skrivart och läsart, och ytterst, förstås, mellan författare och läsare.

1.5.1 Dialogiskt skrivsätt (C.J.L. Almqvist)

Vilka möjligheter har författaren att styra läsningen av sin text, och vilket frirum har läsaren att svara på textens tilltal? Dessa frågor behandlar C.J.L. Almqvist i uppsatsen »Om två slags skrifsätt», först publicerad i tidskriften *Skandia* 1833 (här citerad efter *Samlade Verk*):¹⁹

Det har ett särdeles behag för Läsaren, när äfven han får uppfinna något, får vara verksam. Man kan skriva så, att man ordentligt och riktigt ger besked i allt, hvad ämnet

tillhör, så att för läsaren ingenting återstår att göra, mer än blott – hvad för honom väl ock tycks vara det lämpligaste – läsa.

Man kan låta bli att yttra allt: kanske ej en gång i orden lägga det hufvudsakligaste. Hvad man yttrar kan dock vara af sådan beskaffenhet, att det sätter läsaren i ett perspektiv, i en stämning, i en önskan och förmåga att gå fram i ämnets riktning och han uppfinner på egen hand allt det öfriga osagda: ja, kanske mer, än som ens hade kunnat sägas af författaren.

Läsaren får då vara, ej blott läsare, utan äfven menniska: han får vara produktiv. Han bekommer tråden af författaren men får gå med den på *sitt* sätt. Tråden måste likväl vara sådan att läsaren dermed ej löper annorstädes än författaren ville, ehuru det kan ske i variationer efter olika läsaress lynn. [...]

Efter detta skrifsätt äro författaren och hans läsare två samverkande faktorer till det arbete, som utföres. Och verket sjelf – som på papperet, der det ligger för ögonen, icke kan anses färdigt mer än till det i bokstäfverna befintliga artistiska anslaget – blir oupphörligt mer och mer färdigt genom läsarne. Och emedan desse under tidernas lopp blifva fler och fler, så kan man säga, att författarens arbete sålunda ständigt allt vidare fortfar att förfärdigas, så länge verlden står. Innebär det ej en outtömlighet, en viss evighet, som icke saknar interesse? (1998:177)

De två skrifsätt som här beskrivs motsvarar till synes oförenliga läsroller: den ena passivt konsumerande en redan given mening utan utrymme för egna initiativ, den andra aktivt producerande nya betydelser i dialog med texten. Den förra texten »ger besked i allt, hvad ämnet tillhör, så att för läsaren ingenting återstår att göra» annat än just *läsa*. Den senare avstår från »att yttra allt», vilket medför att läsaren »uppfinner

på egen hand allt det öfriga osagda». De två skrivsätten medför alltså två texttyper, vilka, enligt Johan Svedjedal, kan synas motsvara Umberto Ecos »slutna» respektive »öppna» texter och Roland Barthes »läsbara» respektive »skrivbara» (Svedjedal 1996:21; äv. Viklund 2004:25f). Detta är emellertid en synvilla, enligt Svedjedal; den läsarroll som här skisseras är fullständigt passiv:

[...] läsaren är bara en mottagare som aktualiserar vad som finns dolt i verket. Som Almqvist ser saken må läsaren tro att han eller hon är aktivt medskapande – men egentligen är läsaren mest ett värdjur där verket frodas som en parasit. (Svedjedal 1996:21)

Det centrala ordet i texten är nämligen inte *läsaren* utan *tråden*, skriver Svedjedal, och läsarens uppgift är att följa den:

Författarens uppgift är att göra »tråden» sådan, att läsaren inte löper vilse. Vad läsaren har att göra är att följa tråden: med alla rättigheter att göra små utflykter och kringgående rörelser, men alltid med plikten att återvända till tråden. På ytan är *Om två slags Skrivsätt* en text om läsarens roll som medskapare – men i grunden är den en teori om hur en författare förverkligar sina intentioner, hur han styr och ställer med läsarens reaktioner. Läsaren är inte så mycket en skicklig detektiv som en person i författarens våld. (Svedjedal 1996:22)

Svedjedal har här en viktig poäng, som dock drunknar i metaforiska överdrifter (jfr Viklund 2008:164f). Poängen att texten sätter gränser för läsarens frihet måste inte innebära att läsaren reduceras till »ett värdjur där verket frodas som en parasit». Almqvists skriver visserligen: »Han [Läsaren] bekommer tråden af författaren, men får gå med den på sitt sätt. Tråden måste likväl vara

sådan, att läsaren dermed ej löper annorstädes, än författaren ville, ehuru det kan ske i variationer efter olika läsares lynnen» (1998:177). Men Almqvists egen utläggning kan lika gärna synas vända på metaforen, det vill säga, så att *texten* reduceras till ett värdjur där *läsaren* frodas som en parasit. Almqvist skriver ju, att det senare skrivsättet inte bara avstår från »att yttra allt», utan kanske rentav från »det hufvudsakligaste»; och detta medför inte bara att läsaren »uppfinner på egen hand allt det öfriga osagda», utan kanske rentav »mycket mer, än som ens hade kunnat sägas af författaren». – Så det är kanske texten som är i läsarens våld, snarare än tvärtom?

Men inte heller denna tolkning är oproblematisk: Almqvists eget skrivsätt i denna text om de två skrivsätten är dialektiskt och bäddar därmed för ett helt annat *sätt* att läsa – en helt annan *läsart* – än ett enögt antingen/eller.²⁰ På vad Svedjedal (1996:21) kallar »receptionsforskningens eviga grundfråga» – »är läsaren aktiv medskapare eller passiv mottagare»? – svaras här *både-och*: »Efter detta skrivsätt äro författaren och hans läsare två samverkande faktorer till det arbete, som utföres» (Almqvist 1998:177). Författarens konst är då att göra »tråden» sådan, att läsaren »på egen hand går vidare fram i Verkets bana» (1998:178). Detta skrivsätt är alltså självt *dialogiskt*, och den 'tråd' läsaren »bekommer» för läsningen av denna text är dialogens, både som ämne och läsart. Men det är också *existentiellt*: »Individerna äro skapade till hemisferer», heter det, i enlighet med Almqvists helhetsfilosofi: »ingen skall då fulländas, utan genom andra; och det hela genom alla» (1998:179).²¹ Därför är detta skrivsätt också *estetiskt*:

Det är en stor konst att skriva så, att man riktigt fulländar sitt ämne, matieren må vara vettenskaplig eller artistisk. Men att, utan synlig fulländning i arbetets för ögonen stående linier, likväl göra det så, att hos läsaren eller betraktaren just de toner anslås, just den verld väckes, som skall väckas; och på det sätt, att han på egen hand går vidare fram i Verkets bana; det är ock en konst. [---]

Fordran på receptivitet må icke förblandas med författare-egoism. Receptivitet kan icke undvaras af någon, emedan behofvet deraf grundas på en helig naturlag, som gjort alla varelser till fraktionärer. Individerna äro skapade till hemisferer (ingenting hade annars ansigte, face); ingen skall då fulländas, utan genom andra; och det hela genom alla. [---]

Ett skriftsätt och dess betraktare, ett verk och dess läsare, böra de ej vara två halfheter, som ömsevis upptaga och fullända hvarann? (Almqvist 1998:178f)

Eftersom vi är skapade »till fraktionärer», så förutsätter reception och produktion varandra, och konstens uppgift är att sammanföra dessa »halfheter» i dialog med varandra.

Att det rör sig om ett både existentiellt och estetiskt förhållningssätt framgår även av att Almqvist ett par år senare satte in *Skandia*-uppsatsen »Om två slags skriftsätt» i Törnrosverkets fiktionsvärld, nämligen som uppläst av Richard Furumo i »Dialog om sättet att sluta stycken» (1835) – dock utan att nämna något författarnamn. Richard samtalar i dialogen med herr Hugo Löwenstierna om mottagandet av dramat *Ramido Marinesco* (1834) och romanen *Drottningens juvelsmycke* (s.å.). Men dessa senare verk uppges nu vara författade av Richard själv, som i dialogen kommenterar recensenternas kritik av verkens öppna slut: att »deröfver sväfvar en dimmighet af oupplösta mot-

sägelser och en tvetydighet i utsägandet af det helas tanke» (Almqvist 1998:169). Även Hugo är kritisk: »du lemnar åt din åhörare eller läsare en slututredning af händelsens idé, en oändlig (jag menar ändelös) sensation, en series af tankar, ett göromål, som väl borde vara författarens» (1998:169).

Richard försvarar sig med flera typer av argument. Det första är *mimetiskt*: att ingen händelse i det verkliga livet framstår som fullständig – »med full begriplighet, utredd och insedd till alla sina delar» (Almqvist 1998:170). Det andra är *expressivt*: att författarens alla verk är »själsutgjutelser, att likna vid protokoller öfver hjertats, tankens och sinnets olika tillstånd», och därför bortom diskursivt språk (1998:172). Det tredje är *karaktärspsykologiskt*: att verkliga människor sällan uppträder fullt logiskt begripligt – och varför skulle de skildras annorlunda i konsten? – »Skola de då skildras sådana, som de icke äro?» (1998:173). Det fjärde är *pragmatiskt*: författaren vet inte allt – att fullborda verket är läsarens sak. Richard fortsätter:

Härvid utropar herr Hugo utan tvifvel det samma, som i början af vårt samtal, nemligen att stycket sjelf intet bestämdt och rätt slut har för sin egen del, utan läsaren sättes i behof och i gång till utvecklingar, som kunna blifva flere, och bland hvilka han således borde välja en, men icke vet hvilken, emedan han icke känner hvad som kan sammanträffa med skaldens mening. Men när skalden nu härpå svarar, att läsaren får välja och vidare utföra hvilken af dem han behagar; hvad följer då annat, än att läsaren går att blifva skalden i samma stund, som den andra skalden slutat? (Almqvist 1998:176)

Därmed är vi framme vid argumentationen i »Om två slags skriftsätt». Richard läser upp artikeln för att styrka sitt fjärde argument,

som också tycks vara det viktigaste. Men Hugo ger sig inte, utan styr in samtalet på ett konkret exempel: slutscenen i »Tintomara» (i yttervärlden = romanen *Drottningens juvelsmycke*). Richard förklarar, att han inte haft någon särskild avsikt med denna scen – »Jag uppptecknade hvad som stod för min imagination» –, utan blott känt glädje i målandet av den (Almqvist 1998:180). Berättelsen är »en irrande hind» utan anspråk på vare sig trovärdighet eller konstnärlighet, fortsätter han:

Min berättelse är ej annat än en fantasi, icke oriktigt kallad en irrande hind. Får hon då ej irra? Jag har icke tillerkänt mitt stycke historisk trovärdighet i allt (se slutet); jag har icke en gång gifvit det namn af roman. Det må för min skull så innerligt gerna låta bli, att få heta ett konstverk. (Almqvist 1998:181)

Det enda som återstår är enligt Richard dock det enda viktiga: »Azouras' Figur» (Almqvist 1998:181),²² det vill säga, det *Animal coeleste* (himmelskt djur) som Tintomara förkroppsligar (1998:182). Häri innefattas föreställningen om en fullkomlig godhet, som är »djurisk» i betydelsen helt oreflekterad, men därför också »himmelsk». Ty det innebär en spontan sedlighet, som »vid hvarje tillfälle utöfvar sig, icke som en lexa, men som en ren karakterens natur» (1998:130). I Tintomaras figur ser Richard då »fågringen af en själ, icke söndersliten af alla dessa tusende strunt-resonnemanger åt alla håll, som, ömkligt nog, bära namn af bildning» (1998:180). Föreställningen om en sådan figur är både »helsosam och intressant» och möter därtill ett behov i tiden:

[...] jag är öfvertygad, att i en tid, då karakterer *med inre strid* omgifva oss så talrikt, skall också föreställningen någon gång af

en *med inre frid* (om ock icke än genom christendomen fullgången frid) både vara helsosam och intressant af ren art. (Almqvist 1998:183)

Som synes hänvisar Richard här något överraskande till den klassiskt-retoriska principen om *utile dulci* – att förena det nyttiga med det nöjsamma – det vill säga, en princip som går stick i stäv mot den romantiskt öppna och avsiktslösa estetik som han ögonblicket dessförinnan förkunnat. Men den egentliga förkunnelsen gäller, som framgått, inte *antingen/eller* utan *både-ock*.

Dialogen fortgår i ännu ett par sidor, men mer som »en irrande hind» än som ett samtal om konsten att sluta stycken – den »tråden» synes allt tunnare. Richard gör inga fler inlägg, men herr Hugo associerar från Tintomaras figur till Richards egen kristendom och därifrån till genrebeteckningen *romaunt* och stavskicket av utländska ord.²³ Därigenom belyses snarare *svårigheten* att sluta stycken än konsten att faktiskt göra det. Dialogen avslutas i själva verket inte, utan *avbrytes* – som så ofta i jaktlottskretsen (och hos Almqvist) av kroppens behov, det vill säga, naturens lockelser och en hägrande måltid: i detta fall en vårpromenad och »några makalösa hierpar» (Almqvist 1998:185).²⁴

*

Vilka slutsatser om textens styrning och läsarens frihet berättigar då »Dialog om konsten att sluta stycken» till? Texten skall göras sådan att den »sätter läsaren i ett perspektiv, i en stämning, i en önskan och förmåga att gå fram i ämnets riktning», men också att göra detta »på egen hand» och sitt eget sätt (Almqvist 1998:177). Mest adekvat uttryckes slutsatsen i en kiasm:²⁵ (A) Även om läsaren skall hindras att löpa »annorstädes än förfat-

taren ville», så (B) är han fri att uppfinna annat och mer än författaren tänkt. Och omvänt: (B') även om läsaren är fri att uppfinna annat och mer än författaren tänkt, så (A') skall han hindras att löpa »annorstädes än författaren ville». — Men hur kan denna dubbla läsart garanteras? Hur kan texten försäkras mot missbruk och missförstånd?

Några sådana garantier finns förstås inte. I »Om två slags skriftsätt» är den införstådda läsaren visserligen ett axiom: friheten gäller bara den läsare »som icke missförstår honom [författaren]», heter det i en not. Men att missförstå synes i detta fall liktydigt med *ensidig* förståelse, det vill säga, med en *ensidig läsart*, och inte med den ena eller andra specifika *läsningen*. Det är *ensidiga* och *statiska* läsarter som det öppna skrivsättet skall motverka, ty även om »ämnet» i varje särskilt fall är givet, så har varje ämne flera sidor. Detta motiverar ett inte bara öppet och dialogiskt utan även dialektiskt skrivsätt, där motsatta perspektiv spelas ut i en *indirekt* meddelelse.²⁶ Samtidigt måste denna abstrakt dialektiska logik åskådliggöras: texten måste också *vara* vad den beskriver, som Almqvist hävdade i andra sammanhang.²⁷

Denna performativa aspekt realiserar i hög grad i *Dialog om sättet att sluta stycken*.²⁸ Som ramberättelse till uppsatsen »Om två slags skriftsätt» utgör *Dialog* både en iscensättning, utläggning och tillämpning av det dialogiska skrivsättet uppsatsen förespråkar. Ja, genom sin dialektiska gångart synes uppsatsen även inom sig tillämpa sina egna resonemang. Detta dubbla skrivsätt bäddar för ett lika dubbelt läsesätt: på en gång följsamt och fritt, diskursivt och intuitivt, distanserat och identifikatoriskt. Att förstå synes i detta fall liktydigt med att gå i *dialog* med texten

– att svara på tilltal snarare än konsumera betydelser.

1.5.2 *Textens gerundivum* (Lars Ahlin)

Det synsätt jag här beskrivit hos Almqvist ligger nära Lars Ahlins säregna estetik hundra år senare, där antaganden om texters dialogiska, performativa och pragmatiska aspekter är drivande. I synnerhet viktiga är föreställningar om litterär text som 'förbö'n' och 'tilltal' med så kallad *gerundiv* funktion.

I ett brev till Bonniers 1939 – redan före debuten 1943 – utvecklade Ahlin en *förbö'nens estetik*, som byggde på inlevelse i och empati med textgestalterna som mänskliga öden och predikament, hur usla och fränstötande de än kunde te sig.²⁹ Ahlins utgångspunkt var ett anrop i en gammal Wallinsk psalmbok: »Skynda dig, liksom för att rädda dem, och bed för dem med sådan ifwer, som hade du sjelf blifwit fattad af Guds wredes hand» (Ahlin 1960:476). Förbedjaren identifierar sig alltså så starkt med sin nödställda nästa att han tar på sig bördan av att själv vara föremål för Guds vrede:

Som författare, med hänsyn till de särartade betingelser som här möter, har jag velat inta en förbedjares ställning, en gestaltare inför Gud av syndens, min värld. Jag har velat sammansmälta med mitt objekt, identifiera och solidariserar mig med detta, gestalta det hela som om det var min sak och inte objektets, som om jag och icke objektet blivit fattad »af Guds wredes hand».

Kristna människor har i alla tider i förbönen gestaltat »verklighetens hela värld av nåd och synd», de har i förbönen förlorat sig i sin nästa, solidariserat sig med nästans sak så långt att de till och med »sjelf blifwit fattad af Guds wredes hand» (Ahlin 1960:476).

Denna empatiska estetik var oförenlig med gängse modernistiska konventioner, som föreskrev ett distanserat förhållande till fiktionvärlden enligt principen att litteratur är *meta*-litteratur (Fokkema 1982:73). Den var förstås också oförenlig med föreställningar om litterär autonomi på grund av sin inriktning på textens brukbarhet i »funktionsverkligheten» – det »verklighetskomplex [konstnärens] färdiga verk skall sättas in i» (Ahlin 1994a:61). Samtidigt var det en i högsta grad *litterär* estetik, som satte djupa spår i sin samtid och senare inte minst i det experimentella 1960-talet (Agrell 1993, kap. 4, 11; Ekholm 2005, t.ex. 96–114). Att litteratur inte är är härmat liv, utan språk och tilltal i »ett samtals liv» – det var en grundtanke i denna sant dialogiska och pragmatiska estetik (Ahlin 1994b:120–122, 126–129, 132).

Till läsaren förhåller sig den Ahlinska texten redan vid sin tillblivelse, och för läsningen förbereder olika *skrivarter* eller retoriska strategier, som alla har karaktären av *tilltal* med vädjan om *svar*. I föredraget »Romanläsaren som estetiskt problem» från 1960 betonade Ahlin denna dialogiska funktion:

Författaren är sin dikts första läsare, men inte bara i den meningen att han läser det färdiga verket före någon annan. Arbetsprocessen består av ett i-vart-annat av läsande och skrivande – eller: när han diktar, prövar han oupphörligt den estetiska situationen på sig själv. (Ahlin 1994b:132)

Arbetsprocessen består i en serie »givor» som utgår från skrivformernas öppna och läsformernas mer eller mindre dolda men alltid konkreta närvaro i den situation författaren lever. Att dikta består i ett samtida uppspel från två poler. (Ahlin 1994b:133)

Skrivandet är alltså samtidigt ett läsande – ett ställföreträdande läsande, som utforskar vilka *lässtöd* det skrivna förutsätter. Med *lässtöd* avser Ahlin inte bara den kulturella referensram som läsningen av texten kräver – en *repertoar*, för att tala med Wolfgang Iser, en *förväntningshorisont* för att tala med H.R. Jauss och en *kulturell kompetens*, för att tala med Kathleen McCormick.³⁰ Lässtöden ger därutöver nycklar till vad Ahlin kallar textens *gerundivform*, de »estetisk-grammatiska böra-former», som texten uttalat präglas av (1994b:120), och som initierar dialogen mellan text och läsare.³¹ »Gerundivprägel» affischerar sig inte, den uppenbarar inte sin karaktär utan vidare», påpekar Ahlin, men det gör inte heller lässtöden:

För att kunna läsa en gerundivform måste läsaren ha tillgång till en nyckel, ett lässtöd. Detta lässtöd kan han inte utan vidare finna i den estetiska texten. Han måste ta det med sig dit. Han måste ha vunnit nyckeln någonstans i ett utomestetiskt sammanhang. (Ahlin 1994b:121)

Lässtöden måste alltså tillföras utifrån, men inte som en yttre bildningsfernissa, inte heller enbart som en kulturell repertoar, utan som en personlig prägling, närmast jämförbar med Pierre Bourdieu's *habitus*.³² Som Ahlin skriver:

Att äga lässtöd är nämligen inte detsamma som att äga ett antal yttre utensilier. Sådana kan man ta till sig och kasta ifrån sig med en enkel handling, sådana kan man lätt förvärva och lätt förstöra. Lässtöden ingår på ett intimare sätt i vår historiska tillvaro. De kan gälla som kunskap. Jag kan ha dem på ett intellektuellt sätt. De estetiska böra-formerna anropar emellertid även andra skikt. Jag har inte bara en språkbild av mitt intellekts funktioner, jag har även språkbilder av mina övriga kända förmåigheter. I

sin rikedom riktar sig böra-formerna även till mitt känsloliv och min sanningsförmåga och till min upplevelse av vad det är att vara människa och att vara det som en historisk människa, en läsare av alla dessa artefaktkedjor som omger mig och som jag inte tycks kunna göra passerbara så länge jag lever, ty jag passerar en språkbild endast med hjälp av en annan – och så förblir det, igen och igen finner jag mig omgiven av ett mångformat språk.

Med andra ord: allt mitt språk kan anropas. Lässtöden måste nötas in; drickas med modersmjölken, målar bilden. (Ahlin 1994b:127)

I slutändan synes då lässtöden vara vad som gör oss till de människor vi är, var och en på sitt unika sätt. I förhållandet mellan lässtöd och gerundivform finner vi då »romanläsaren som estetiskt problem»:

Läsaren som estetiskt problem kan karakteriseras så: för att han ska kunna komma in i estetisk aktivitet och bli en konstnärlig kooperator, måste han förfoga över utomestetiska lässtöd som är så införlivade med honom att han, när han samarbetar med lyckat resultat, inte behöver tänka särskilt på dem. När han analyserar sin estetiska läsförmåga står det emellertid klart, att han endast från en utomestetisk position kan utlösa gerundivfunktionens mekanismer. (Ahlin 1994b:126)

För att texten skall kunna fungera estetiskt krävs att gerundivfunktionen utlöses; men de lässtöd som kan utlösa gerundivfunktionen är alltså »utomestetiska», det vill säga, förankrade i läsarens personliga prägling ('habitus') och inte (bara?) i textens estetiska struktur. Detta gör läsaren till ett problem – n.b. ett *estetiskt* problem, inte ett psykologiskt! Ty problemet gäller vilka estetiska möjligheter det finns att göra texten öppen för läsning och samtidigt aktivera just de

lässtöd som utlöser textens gerundivum. Ahlins huvudfråga är: »Kan en viss skönlitterär skrivart genom sin blotta förekomst trygga en bestämd läsart åt sig?» (1994b:113), det vill säga, i sak samma fråga som inledde kap. 1.5.1 i föreliggande framställning. Och Ahlin svarar: Nej – »Ingen berättarform kan genom sin blotta förekomst trygga en bestämd läsart åt sig» (1994b:126). Inte heller kan någon läsare göra anspråk på att ha funnit 'rätt' läsart. Allt en läsare kan säga är att en prövad läsart har fungerat – eller inte gjort det (1994b:121). Denna synpunkt är inte uttryck för estetisk relativism utan för medvetenhet om den i slutändan ofrånkomliga skillnaden mellan skrivart och läsart – och inte minst texters olika bruk. Och den skillnaden bottenar i det personliga predikamentet – »situationen» eller »orten» som Ahlin kallar det (1994b:121) – och dess unicitet (»Där du står, står ingen annan»³³), vilket är konstens Alfa och Omega. Det personliga predikamentet frambringar skapade verk, som kräver lässtöd, vilka utlöser verkets estetiska gerundivum som personligt tilltal, vilket sätter verket »i rörelse» (1994b:120). Personliga predikament är unika men kan samverka på *skillnadens* villkor, och därav kommer både problem och möjligheter:

Därav kommer det sig att vi kan tala om läsaren som estetiskt problem. Läsaren är en kooperator, en konstnärlig medarbetare, en medskapare av de estetiska orterna. Och dessa orter ingår i hans liv och i ingen annans; att tro att vi kan införa likriktning genom en "rätt" analys av en dikt, en roman eller ett annat konstverk är en försmädelse mot det estetiska livets rikedom. (Ahlin 1994b:121)

Här kan vi ta upp tråden från Almqvist. Hans begrepp om dialogicitet innefattar

samma problem, men med tonvikt vid att problemet också gör själva *konsten*:

[...] att, utan synlig fulländning i arbetets för ögonen stående linier, likväl göra det så, att hos läsaren eller betraktaren just de toner anslås, just den verld väckes, som skall väckas; och på det sätt, att han på egen hand går vidare fram i Verkets bana; det är ock en konst. (Almqvist 1998:178)

Här kan det synas som vore det en romantisk själarernas fusion eller åtminstone en Svedjedalskt författarstyrd verkparasitism på läsaren som Almqvist är ute efter. Men essäns tidigare formuleringar talar som framgått annat språk: om läsarens möjlighet, rättighet och kanske rentav plikt, att inte bara uppfinna det i texten »osagda», utan även »mycket mer, än som ens hade kunnat sägas af författaren». Lika klart framgår att detta »mycket mer» inte kan vara vad som helst – uppgiften är att »på egen hand [gå] vidare fram i Verkets bana», analogt med Ahlins tanke att »[L]äsaren måste ha besökt samma utomestetiska område som författaren, men han behöver inte ha rört sig där på samma sätt» (1994b:126). Eller: »Lässtöd och skrivstöd måste ha hämtats ur samma språkområde, men de främmande läsningarna behöver inte ha följt varandra i spåren.» (1994b:126)

1.5.3 *Distans, ironi, anstöt*

Det dialogiska skrivsätt som Almqvist beskriver inbegriper också ironisk distans, och Ahlins gerundivfunktion är också förbunden med anstöt. Båda arbetar som diktare med olika former av främmandegöring av texten med inriktning på att desautomatisera läsandet och därmed närma sig läsaren på en ny nivå – icke blott estetisk utan också etisk. Men de ger också uttryck för ett ambivalent

förhållande till de främmandegörande strategierna. Problemet är att dialogicitet *måste* laborera med både främlingskap och främmandegöring för att hålla dialogen igång, men löper samtidigt risken att stöta bort läsaren i ett totalt främlingskap.

I prosastycket »Skaldens natt» (1838, här 1996) låter Almqvist sin jagberättare ge uttryck för en misstro mot konsten med dess indirekta, ironiska och därmed bedrägliga framställningssätt:³⁴

Konstens skapelser hugsvalade icke mitt hjerta. Dess form att vara är ju icke rät? i ständiga slingringar går dess sätt, falskhet är dess andedrägt, och gift dess botten. Konsten skjuter icke åt samma håll som den måttar. Ack jag ville ärligt se mitt mål, och jag ville ärligt träffa mitt mål. Skall jag nödvändigt bedragas? Och bedraga? (Almqvist 1996:315)

Mot detta ställs det direkta tilltalet i samhällets eller samhällskritikens tjänst. I »Poesi i sak» ett år senare (1839, här 1995) hävdas tvärtom att »[k]onsten är det enda fullt uppriktiga» just *på grund av* sin indirekta meddelelse:

Den artistiska ståndpunkten är alla motsatsers underbara jemnvigt och lösning, icke i grunden uttaladt likväl, men förnimbart i stämningen. Icke uttaladt: emedan denna jemnvigt och lösning äro i grunden utsägbara; och blott det slags storartade narri här i verlden, som kallas filosofi, kan gifva sig minen af att rent i grund förklara och utreda dem. Konsten är det enda fullt uppriktiga. Den är så sann, att den nästan aldrig förer ordet sanning i sitt språk, icke sjelf påstår sig ega den, och anses knappt för dess vän. (Almqvist 1995:250)

Det som frammanas genom »den artistiska ståndpunkten» är alla motsatsers förening, men den är utsäglig och kommuniceras

bara genom indirekt meddelelse. Lite längre fram i samma uppsats hävdas rätt nog båda ståndpunkterna i ett gemensamt sammanhang. Å ena sidan: »Konstnären är således den ärligaste skälm, Gud har uppfunnit åt oss». Å andra sidan: »Om vi icke bedraga oss, så är han en bedragare»:

Hvad skall man deremot säga om dessa besynnerliga varelser – de verkliga artisterna – som gråta när ordentligt folk ler, och le när människor gråta? [---] Konstnären är således den ärligaste skälm, Gud har uppfunnit åt oss; likväl råda vi ingen, att lita på honom så, som man förstår med att lita på. Han håller ofta och mycket, och mer än han lofvat; men jemt upp det, som han lofvat, har han en inrotad afsmak för att hålla. Om vi icke bedraga oss, så är han en bedragare: han narrar oss, att se en skymt af himmelriket, hvilket sällan kunde ske utan emot vår vilja och genom något streck; ty visste vi deraf på förhand, så aktade vi oss nog att intagas af något för vårt väsende så ... Summan blir, att den stackars konstnären sjelf är den olyckligaste bland oss alla; dock hjälper det honom, att ingen är så säll som han. (Almqvist 1995:263)

Men det bedrägeri konstnären ägnat sig åt är av en särskild art: han håller aldrig vad han lovat »jemt upp», utan alltid »mer än han lofvat» (kurs. BA). Han talar inte klarspråk, men hans indirekta meddelelse ger å andra sidan en skymt av »himmelriket» – det fullkomliga självt — och därmed mer än vad en människa kan önska eller ens föreställa sig. Och den som genom konsten anat det fullkomliga och hela i denna sönderingens ofullkomliga värld blir på en gång säll och olycklig.

Konsten främmandegör världen, skulle vi nu med Almqvist kunna säga, berövar betraktaren alla invanda stödjepunkter och

försätter henom i ett predikament av främlingskap och utanförstående; men från det främlingskapets position kan också något *utöver* världens alla fröjder göra sig förnimbart – *i världen*.

Lars Ahlin å sin sida betonar gerundivfunktionens latent anstötlighet:

Från den synpunkt jag anlägger är det de logiska gerundivkaraktärerna som väcker anstöt och kommer logikerna att producera sig i olika riktningar, man har ett skandalon att normalisera eller att negligera. (Ahlin 1994b:128)

Denna risk att väcka anstöt betonar Ahlin redan i det tidiga brev till Bonniers, där förbönsetetiken lanseras:

Jag tror att man med denna teknik på ett friare sätt än vad annars är möjligt, till och med närma sig den mest naturalistiskt uppfattade verklighet. I en enda individs öga kan på detta sätt snart sagt hela verkligheten stiga upp. [---] Det gäller att icke gå udenom. Jag hoppas bara att min sak icke härför blir alltför anstötlig och svårsmält. (Ahlin 1960:477)

Förbönens inriktning på dem av »Guds Wrede» drabbade fallna och dömda – syndare, dårar och utstötta – är anstötlig i sig för moralens väktare, och de litterära tekniker Ahlin redan från början arbetar med stöter även den goda smaken för pannan. Det insända manuskript som brevet utgör en kommentar till blev ju också refuserat. Erik A. Nielsen (1968) talar om Ahlins konstnärliga »avskräckningsmanöver» – att författarskapet går emot hävdvunna konstnärliga uttrycksformer och drivs av ambitionen att vidga läsarnas »estetiska språk» (deras *repertoar* kunde vi med Iser och McCormick säga):

De estetiska språk, som många människor talar, ger dem en alldeles bestämd föreställning om hur ett konstverk ska se ut och det finns därför mycket klara gränser för deras förmåga att ta emot konst. [---] Detta är anledningen till att Ahlin ser sig *nödsakad att i långa stycken deformera sin text*. Därigenom kan han *undvika att klichéläsaren plöjer igenom hans verk med det traditionella redskapet* och därvid av dem gör någonting, som han inte vill ha dem gjorda till. Hans *avskräckningsmanöver* skall medverka till att hans konst endast vänder sig till de läsare som har vidsyn och uthållighet nog för att komma igenom de ofta ovana och besvärliga språkmassorna. Ahlins romaner är ett *motspråk* till mycken etablerad diktning, de skrivs bland annat för att bryta ned de gränser som den traditionella estetiken har dragit upp. (Nielsen 1968:242f, kurs. BA)

Anstöten är således avsedd och önskad – den trånga port som läsaren måste ta sig igenom och »inte gå udenom» för att kunna svara på textens gerundivum. Nielsen betonar ambitionen att rent av *förstocka* läsaren:

Han vill med sin diktning inte gå läsarens förväntningar till mötes, tvärtom, han vill ställa dem inför konstverk, som de antingen måste förkasta eller också sätta sig i besittning av genom att utvidga sin förståelse och bryta ned dess hittillsvarande gränser. [Deformeringen] [...] i riktning mot det bisarra [...] måste bedömas i belysning av dessa tankar om att skrämja bort vissa läsare, *förstocka* dem, som det heter med ett ord från den moderna forskningen om Kristi liknelser. (Nielsen 1968:243, kurs. BA)

Men som funktion av interaktionen mellan text och läsare kan anstöten varken tvingas fram eller kontrolleras. Utan anstöt mister texten sin udd, och med anstöt talar den för många döva öron. Nielsen beskriver till

sist den Ahlinska förstocksetekniken i rent evangeliska termer:

I dessa förstockseteorier ligger författarskapets självironi, dess medvetande om sin egen gräns. Det som det vill meddela människor kan det *inte tvinga dem att förstå*. [---] Som flera gånger kan konstaterats synliggör sig Ahlins motiv ibland i ett material, som vid första anblicken ter sig *ovärdigt och oanvändbart*. Detta vet författarskapet självt om, och det använder sitt skenbart underhaltiga material för att berätta om det. Det djupt ironiska och samtidigt helt konsekventa är att de, som inte förstår Ahlins historia, *inte heller kommer att förstå, att de ingenting har förstått*. De är visserligen närvarande och hör orden, men historien talar för fullständigt döva öron och detta *trots att historien just beskriver, hur en historia kan tala för döva öron*. (Nielsen 1968:243, kurs. BA)

*

Den interaktion mellan Almqvist och Ahlin som iscensatts ovan syftar som framgång till att åskådliggöra ett receptionsteoretiskt problem: »är läsaren aktiv medskapare eller passiv mottagare», som Svedjedal formulerade det. Det problemet är modernt – det gjorde sig påmint först med verkdiktningens uppkomst under romantiken på Almqvists tid och har ännu inte lämnat scenen. Men Almqvist och Ahlin tacklar problemet på ett sätt som både återknyter till den äldre repertoardiktningens tankeformer och föregriper det senare 1900-talets receptionsvetenskapliga teoribildning.³⁵ Båda har en pragmatisk orientering mot läsaren, vilken återknyter till repertoardiktningens retorisk-didaktiska fundament. Båda betonar samtidigt läsarens egen aktivitet och relativa frihet inom det möjlighetsfält som texten ger; och den inriktningen föregriper centrala formule-

ringar inom receptions- och responsteori. Almqvists utgångspunkt att »Det har ett särdeles behag för Läsaren, när äfven han får uppfinna något, får vara verksam» får en direkt motsvarighet i Wolfgang Iser's formulering att »The reader's enjoyment begins when he himself becomes productive, i.e., when the text allows him to bring his own faculties into play» (Iser 1978:108). Till Iser anknuter även Almqvists dialektiska formulering att läsaren »bekommer tråden af författaren men får gå med den på sitt sätt» – »dock ej annorstädes än författaren ville» – »ehuru det kan ske i variationer efter olika läsares lynnen». Iser ger uttryck för samma tankegång i sina formuleringar om textens tomrum, som på en gång öppnar för läsarens aktivitet och begränsar dess räckvidd:³⁶

Whenever the reader bridges the gaps, communication begins. The gaps function as a kind of pivot on which the whole text-reader relationship revolves. Hence the structured blanks of the text stimulate the process of ideation to be performed by the reader *on terms set by the text*. (Iser 1978:108, kurs. BA)

Ahlins begrepp om textens gerundivum som en inbyggd men outtalad appell till läsaren anknuter i sin tur både till Iser's begrepp om textens appellstruktur och McCormick's resonemang om repertoarens betydelse, läsandets ideologiska dimensioner och interaktionen text-läsare som en dialogisk strid.³⁷

Med dessa författarperspektiv i bagaget är vi nu redo att gå vidare till några nyckelbegrepp för den fortsatta framställningen.

1.6 Nyckelbegrepp

Vad – om något – är speciellt med de texter vi kallar 'skönlitteratur'? I klassisk retorik skilde man mellan uppgifterna *docere*, *movere* och *delectare*: att lära, röra och behaga. Lärandet var nödvändigt i alla sorters texter, men i poetiska texter skulle tonvikten läggas vid de båda senare uppgifterna – att röra och behaga – vilket idag kanske kan motsvara att beröra, engagera och skänka nöje eller lust av ett eller annat slag.³⁸ Om detta är skönlitteraturens speciella uppgift, hur är en litterär text i så fall beskaffad? Eller är frågan snarare: hur är en litterär *läsart* beskaffad? Vilken fråga som skall gälla beror förstås på vad begreppet *litteraritet* skall innebära, men också på den mer grundläggande frågan om innebörden av begreppet *text*. Vi skall därför börja med den.

Syftet med diskussionen i det närmast följande är inte bara att förtydliga innebörden av ett antal nyckelbegrepp, utan lika mycket att klargöra de teoretiska sammanhang och grundläggande tankemönster som nyckelbegreppen tillsammans utgör i min framställning.

1.6.1 Text, läsart, tolkning

Med *text* i allmän mening skall här avses det fenomen – den *artefakt i ord* – som en läsare är riktad på i läsakten (Ahlin 1994b:121, 125; Iser 1978:21, 98f, 171f, 180). Vad läsaren då är riktad på är inte trycksvärtan, utan språk-tecknen – eller rättare: den betydelsebildande *process* av tecken (*semiosen*), som den verbala artefakten utgör och som aktiveras i läsakten.³⁹ I den individuella läsakten framträder texten på olika sätt för olika läsare i olika sammanhang, men som läsare av just *denna* text är de alla riktade på samma sak,⁴⁰ även om denna sak inte kan specificeras

oberoende av den position varifrån den ses. Om läsning och tolkning alltid är *av* någonting,⁴¹ vilket jag förutsätter,⁴² så måste det också vara möjligt och rimligt att diskutera hur dessa verksamheter förhåller sig till sitt objekt, det vill säga till just texten, som tecken och semiotisk process. I det följande utgår jag därför från ett textbegrepp, enligt vilket det är möjligt att referera till en specifik text och göra den till föremål för intersubjektivt tillgänglig analys och diskussion.

Mycket mer borde kanske inte sägas om textbegreppet i föreliggande sammanhang, eftersom det hittills sagda – mot bakgrund av inledningskapitlet till denna bok – räcker för mina syften, och överflödiga preciseringar har en allmän tendens att fördunkla snarare än förtydliga. Men med ovanstående grundläggande formuleringar i minne kan det ändå finnas skäl att ge det pragmatiska textbegrepp som jag här skall utveckla en tydligare teoretisk förankring. Främst bygger jag på valda synsätt från Wolfgang Iser, H. R. Jauss' och Kathleen McCormicks receptionsteorier; men vid behov tar jag också in besläktade perspektiv från Umberto Eco's semiotik och Peter Stockwells kognitiva poetik.⁴³

Vad varje läsare av en text möter är vad Iser (efter Roman Ingarden och Ernst Gombrich) kallar en *schematisk struktur* (av olika sorters tecken – för t.ex. stoffer, former, betydelsefält, konventioner, perspektiv) genom vilken den individuellt tillägnade texten kan produceras, medan den faktiska produktionen äger rum i den för varje läsakt unika s.k. *konkretisationen*.⁴⁴ Dessa schematiska aspekter återgår på texten i dess historiska kontext, men utfylls först genom läsningen, och hur läsaren fyller ut dem beror av referensram och tidigare läserfaren-

heter (se vidare nedan, om *repertoar*). Läsarens text blir således till dels konstruerad i läsakten – en *text-i-användning*, det vill säga, en dynamisk tillblivelseprocess snarare än en behållare av statisk mening.⁴⁵

Samtidigt blir emellertid läsaren (läsarrollen) själv konstruerad i/av texten och den referensram denna bygger upp: texten producerar sin läsare i samma mån som läsaren producerar sin text. Iser betonar, att texten triggar reaktioner hos läsaren (intellektuella och emotionella), men att läsaren i sin tur reagerar på dessa sina reaktioner – »as we read, we react to what we ourselves have produced» (Iser 1978:128) – och därigenom framstår texten som meningsfull händelse.⁴⁶ Läsarrollen utvecklas i meningsbyggandet under läsandets gång, men detta meningsbyggande utlöses av texten och interagerar med den, så »[t]he constituting of meaning and the constituting of the reading subject are therefore interacting operations that are both structured by the aspects of the text». (Iser 1978:152, kurs. BA) Denna hermeneutiska rundgång måste alltså inte vara ett problem; fenomenologiskt sett är den tvärtom både ofrånkomlig och adekvat.⁴⁷

Som läsbar artefakt kan texten ses ur två aspekter: som produkt eller process, struktur eller händelse, eller som Iser skriver, som »textual structure» eller »structured acts» – men dessa två aspekter samverkar i läsningen.⁴⁸ Som struktur framträder texten då läsaren söker en *position* varifrån varifrån det hittills lästa kan ses; som händelse framträder texten när förståelse *infinner sig* mot bakgrund av denna position, och ett signifikant meningssammanhang uppstår, det vill säga, när läsaren »can assemble the meaning toward which the perspectives of the text have guided him» (Iser 1978:38).⁴⁹

Mening och *signifikans* är dock olika ting, enligt Iser (och andra): »Meaning is the referential totality which is implied by the aspects contained in the text and which must be assembled in the course of reading.» Mening är alltså inget residuum i texten, utan en process, som styrs av texten, men sammanfaller med läsakten. Signifikans, däremot, är meningens tillämpning, »the reader's absorption of the meaning into his own existence» (Iser 1978:150). Mening är alltså textbaserad och intersubjektivt åtkomlig, medan signifikans är läsarens personliga *tillämpning* av meningen på sin egen samtid eller situation.⁵⁰ En och samma meningsstruktur ger följaktligen utrymme för flera olika signifikanser.⁵¹

Litterära texter formulerar således inte själva någon signifikansmening, utan initierar *framföranden* av mening (*'performances of meaning'*), och denna performativa struktur är nyckel till deras estetiska egenart.⁵² Denna interaktion mellan text och läsare betingas av läsaktens ofrånkomliga växling mellan spatiala och temporala perspektiv: mellan texten som objekt och struktur å ena sidan och som subjekt och process å den andra. Den växlingen svarar också mot läsaktens dubbla tidsperspektiv, särskilt vad gäller berättande texter: å ena sidan den tidsordning som gäller i den framberättade fiktionsvärlden eller *diegesen*; å andra sidan tidsordningen i själva läsprocessen.⁵³ Texten tillbjuder sig som en eller annan 'strukturerad prefiguration' av läsakten, men på detta 'tilltal' kan den faktiske läsaren 'svara' på mångahanda sätt.⁵⁴ Läsarens *sätt* att läsa texten kallar jag *läsart*, och en läsart kan generera flera olika individuella *läsningar*. Texten i sin tur kan, i egenskap av schematisk struktur och teckenprocess, gene-

ra flera olika såväl läsningar som läsarter, kanske rent av oändligt många – men inte vilka som helst.⁵⁵

En läsning kan vara en *läsakt*, läsandets rörelser inom och genom semiosen – men också resultatet av en läsakt, tillägnelsen eller den förståelse som läsakten strävar mot. I litteraturvetenskapliga sammanhang avser läsning ofta någon form av helhetstolkning, övergripande förståelse eller annan tillägnelse av en text i process; och som sådan kan läsningen vara mer eller mindre intuitiv eller reflekterad – 'En läsning av NN:s roman XYZ' är en vanlig undertitel på litteraturvetenskapliga uppsatser. En läsning grundad på en reflekterad läsart, som uppmärksammar textens semiosis – ofta en *omläsning* – närmar sig i min terminologi en *tolkning*.

Tolkningsbegreppet har emellertid så många olika innebörder och praktiska bruk att en betydelseavgränsning är nödvändig.⁵⁶ Med tolkning menar jag ett *aktivt* betydelsearbete, som startar först när förståelse *inte* spontant infinner sig i läsningen och betydelsen framstår som problematisk och främmandegjord: jag *tolkar* inte det jag omedelbart förstår.⁵⁷ Med Jochen Vogt (2002) vill jag med litteraturvetenskaplig tolkning avse ett speciellt tillvägagångssätt (*Verfahren*): »den metodiskt reflekterade utläggningen eller tydningen av en språklig text».⁵⁸ Stockwell (2002) gör en i sak nyttig distinktion mellan *interpretation/reading*, men vänder olyckligtvis på begreppen, så att *tolkning* i min terminologi blir *reading* i hans och vice versa.⁵⁹ Men om det är tillåtet att travestera, så fungerar Stockwells formuleringar (2002:31) utmärkt:

'Läsning är en akt av primär förståelse som läsare utför när de möter litteratur, medan upplevelsen pågår och ännu är oartikule-

rad. Så snart läsare blir medvetna om vad de gör, så kan detta mer analytiska stadium i mottagandet skiljas ut som tolkning. Kritisk analys och diskussion ingår i tolkningen i denna mening. Det är på tolkningsstadiet som läsningar rationaliseras och framträdande drag väljs ut för att uppmärksammas närmare.⁷

Stockwells recensent, Tony Jackson, betonar de diskursiva och analytiska aspekterna av *literary interpretation*, som i hans begreppsbyggande närmar sig argumentation och vetenskaplig förklaring (Jackson 2003:192).⁶⁰ När Jackson i annat sammanhang diskuterar ett vidare tolkningsbegrepp, så innefattar det ändå ett reflekterande och aktivt arbete med textens verbala tecken: »the act of engaging critically and imaginatively with, at least, the words of a literary text in such a way as to produce an understanding of the meaning of the text as a whole» (2005:520f.). Detta diskursiva tolkningsbegrepp omfattas även av receptionsteoretiker som Appleyard (1990): »The mode of reading [...] that does not take the story for granted as a direct experience of an imagined world, but sees it as a text that someone has made, as something *problematic* and therefore *demanding interpretation* [...]» (1990:121, kurs. BA)

Eco (1990) betonar tolkningens karaktär av *text* – frammanad av en annan text: att tolka är (bland annat) att reagera på en text genom att producera ny text.⁶¹ I C.S. Peirces efterföljd betonar han också tolkningens karaktär av (nytt) tecken och därmed dess kapacitet att tillföra ny information i ett annat register: »A sign is something by knowing which we know something *more*» (CP 8.332).» (Eco 1995:229)⁶² Eco betonar därutöver den hermeneutiskt grundläggande distinktionen mellan tolkning (*inter-*

pretation) och tillämpning (*use*): tolkningen inriktas på att förstå och förklara texten i dess historiska och kulturella kontext, medan tillämpningen är det personliga bruk en enskild läsare kan göra av texten.⁶³

Ecos idé om tolkningen som ett nytt tecken anknyter till det synsätt Iser redovisar i ett verk helt ägnat tolkningsteori (Iser 2000), där tolkning definieras som en typ av översättning eller transponering: »acts of translation that transpose something into something else» (2000:ix).⁶⁴ Tolkningens syfte är att begripliggöra och förtydliga – »to narrow the very space it has produced» – men eftersom transponering görs från ett register till ett annat (som i t.ex. en historisk läsaart), så skapas samtidigt en betydelseskilnad; och det är just genom denna skillnad – detta byte av register – som tolkningens syfte att begripliggöra uppfylls: den måste tillföra något nytt (2000:5f). Men tolkningens modus är *performativt* snarare än förklarande, skriver Iser: »for an explanation to be valid, one must presuppose a frame of reference, whereas performance has to bring about its own criteria» (2000:7). Tolkningen konstituerar således själv sina giltighetskriterier i själva den tolkande akten, det vill säga – som jag förstår det – via transponeringen mellan skilda register, då nya parametrar successivt förs in under den hermeneutiska processens gång.⁶⁵ Tolkningen får därmed visst släktskap med ett paradigmbYTE.

Varken Iser (1978, 2006) eller McCormick (1994) diskuterar egentligen själva tolkningsbegreppet, men ordet använder de flitigt, och de tycks förutsätta innebörden som given. Iser (1978) inleds emellertid med en kritisk genomgång av den klassiska tolkningsnormen, enligt vilken interpretens uppgift är att hämta fram en i texten inne-

boende och entydig mening, »the hidden meaning». I sers kritik av detta synsätt går ut på att den klassiska tolkningsnormen vilar på en paradox: om tolkningens uppgift är att förmedla textens mening, så kan inte texten själv ha formulerat den meningen; men om texten inte själv har formulerat meningen så tolkar inte tolkningen texten, utan tillför texten något externt. Men om det är så att meningen inte exponeras i texten utan uppstår först med läsning och tolkning, så får interpreten en annan uppgift, nämligen att klargöra textens betydelsevillkor:

[...] the interpreter should perhaps pay more attention to the process than to the product. His object should therefore be, not to explain a work, but to reveal the conditions that bring about its various possible effects. If he clarifies the potential of a text, he will no longer fall into the fatal trap of trying to impose one meaning on his reader, as if that were the right, or at least the best, interpretation. (Iser 1978:18).

Detta resonemang bildar så utgångspunkten för Iser's responseestetiska teoribildning.

Det i den litteraturvetenskapliga praktiken mest tänkvärda tolkningsbegrepp jag träffat på står dock Roland Barthes för: »Att tolka en text», skriver han i *S/Z*, »är inte att säga vad den betyder, utan att bedöma vari dess *mångfald* består» (Barthes 1975:11). Detta är tänkvärt, eftersom litterära texter ofta kännetecknas av betydelsemångfald, men därigenom blir svårhanterliga för tolkningen, som ju normalt går ut på att reducera betydelser och skapa entydighet. Å andra sidan är de mångfaldiga betydelsena inte godtyckliga, utan framträder alltid i relation till en eller annan kontext. Det är alltid möjligt att argumentera för eller emot en betydelse. Och även om textens hela

betydelsepotential aldrig kan vare sig aktualiseras eller göras till föremål för analys, så är likafullt textens bidrag till den läsart som faktiskt prövas intersubjektivt tillgängliga i varje särskilt fall. Tillägnelsen av en text förverkligas via en interaktion som varken är privat eller godtycklig, som Iser skriver: »However individual may be the meaning realized in each case, the act of composing it will always have intersubjectively verifiable characteristics» (Iser 1978:22).⁶⁶ Privat är förvisso tillämpningen, hur den enskilde läsaren införlivar texten med sin egen unika erfarenhetsvärld, men denna privata aspekt av läsandet aktualiseras först när läsningen *de facto* resulterar i en omstrukturering av den enskilde läsarens privata erfarenhetsvärld (ett *aspektskifte*) och ligger därför utanför den responseestetiska teorins område.⁶⁷

Det betyder dock inte att tillämpningen och den personliga tillägnelsen skulle ligga utanför även litteraturvetenskapens område. Den är tvärtom en viktig teoretisk aspekt av såväl lärarutbildningen som empirisk litteraturforskning. Som exempelvis Miall & Kuikens forskning visar – och Thorson utvecklar i denna bok – är kunskap om hur olika läsare tillägnar sig skönlitteratur och finner användning för den i sitt liv av stor vikt i lärarutbildningen. Ty lärarstudenterna skall övas i inte mindre än *tre* grundläggande läsarter och förhållningssätt till litterär text: utom den akademiska intersubjektivt resonerande läsarten skall de, som Thorson påpekar, också kunna läsa både empatiskt och personligt – annars kan de inte fylla sin uppgift i ungdomsskolan, där upplevelseläsning i personlighetsutvecklande syfte utgör en central del av svenskämnet. Sist men inte minst skall de också kunna anlägga specifikt *didaktiska* läsarter i lektionsförberedande

syfte (Thorson 2005:27–29) – men den kompetensen delar de förstås även med sina litteraturvetenskapliga kollegor.

1.6.2 Appellstruktur:

läsarroll, tomrum, repertoar

Vilken läsart som anläggs i det enskilda fallet betingas både av textens karaktär och läsarens litterära kompetens.⁶⁸ Textens bidrag utgörs av dess litterära formspråk och retoriska grepp, vilka bygger upp textens *appellstruktur*;⁶⁹ läsaren å sin sida bidrar med sin kunskap, erfarenhet och litterära kompetens. Textens appellstruktur innefattar de litterära och retoriska medel som är ägnade att styra läsarens respons och därmed förbereder läsaktens.⁷⁰ Appellstrukturen utgörs av de textstrukturer som prefigurerar de läshandlingar som läsaren förväntas utföra – »the structures of the literary text prefigure the processing to be done by the reader» (Iser 2006:60).⁷¹ Appellstrukturen har funktionen av synopsis till en viss *läsarroll*, avläsbar som adressat för textens retorik. Det är denna läsarroll som av Iser och andra kallas *implied reader*.⁷² Termen är dock vilseledande och skall inte användas här, eftersom det inte alls (inte ens hos Iser själv) är fråga om någon 'läsare', vare sig i empirisk, ideal eller psykologisk mening, utan om en dynamisk-dialogisk *textstruktur*, som bereder väg för läsandet⁷³ – »a network of response-inviting structures, which impel the reader to grasp the text»⁷⁴ – det vill säga, just en manande *appell*-struktur.⁷⁵

Textens enligt Iser viktigaste bidrag till den litterära interaktionen är dock framför allt utrymmet för läsarens bidrag, det vill säga, olika slag av strukturerade tomrum (*structured blanks*) för läsaren att fylla ut efter eget sinne:

The gaps or structured blanks [...] function as a kind of pivot on which the whole text-reader relationship revolves, because they stimulate the process of ideation to be performed by the reader on terms set by the text. (Iser 1978:169; se även 2006:64)

Textens tomrum och andra obestämdheter erfordrar tolkning och ger därmed upphov till kommunikationen i läsaktens.⁷⁶ På denna punkt beskriver Iser förhållandet mellan text och läsare i exakt samma ordalag som Almqvist (Se ovan, 1.5.1):

The reader's enjoyment begins when he himself becomes productive, i.e., when the text allows him to bring his own faculties into play. There are, of course, limits to the reader's willingness to participate, and these will be exceeded if the text makes things too clear or, on the other hand, too obscure: boredom and overstrain represent the two poles of tolerance, and in either case the reader is likely to opt out of the game. (Iser 1978:108)

Men läsarens frihet är inte absolut: kommunikationen misslyckas om läsaren enbart projicerar sina egna fantasier på texten;⁷⁷ »the reader's activity must be controlled in some way by the text.» (Iser 1978:167). Med Almqvist i minne kunde sägas att 'läsaren bekommer tråden av texten och får gå med den vart han vill – dock ej i annan riktning än appellstrukturen pekar'. Litterär kommunikation är en process som hålls igång av interaktionen mellan explicit och implicit i läsaktens: textens tomrum triggar tolkning, men tolkningen kontrolleras samtidigt av de textstrukturer den gör explicita.⁷⁸

Ett problem i sammanhanget är dock att dessa 'textens' tomrum i lika mån kan ses som konstituerade i läsaktens, det vill säga, uppfunna av läsaren. En faktisk läsare kan

från sin historiska och kulturella position 'upptäcka' tomrum, som inte kunde framträda i textens ursprungsmiljö; och å andra sidan framträder inte alla 'ursprungliga' tomrum för en sentida, kulturellt främmande läsare. Frågan om texten eller läsaren är tomrummens upphov kan alltså inte ges ett enkelt svar: det beror på från vilket håll man ser det. I den läsande praktiken tenderar textens och läsarens bidrag att konstituera varandra; fenomenellt flyter de ihop: texten svarar på en viss läsart genom att framträda med/som en viss appellstruktur; och läsaren svarar på en uppfattad appellstruktur genom en viss läsart – vem eller vad som kommer först i denna interaktion är lika oavgörbart och irrelevant som frågan om hönan och ägget. Iser är notoriskt otydlig på denna punkt, men avgörande i vårt sammanhang är den fenomenologiska ansats, som jag här gör ett försök att utveckla med något större konsekvens. McCormick kritiserar med rätta Iser på denna punkt, och möter själv samma problem med muntert konstaterande: »We see what is there in the text's past in part because of the way we are positioned in the present» (McCormick 1994:71).⁷⁹

Svårigheten att avgränsa textens respektive läsarens bidrag i läsakten beror bland annat på att läsakten alltid är situerad i en konkret kontext som varierar med tid och person. Texten framträder alltid mot bakgrund av ett ramverk av konventioner och förväntningar – en kulturell *repertoar* – som det är läsarens sak att aktualisera; men huruvida repertoaren i det enskilda fallet verkligen aktualiseras så att säga 'inifrån' texten eller tillförs 'utifrån' av läsaren är inte gott att säga. Hursomhelst: repertoaren utgör referensram för såväl text som läsare och

kan fungera som gemensamt territorium att mötas på.⁸⁰

Det är dock långt ifrån alltid som textens och läsarens repertoarer matchar varandra, och i en litterär läsakt är det inte heller önskvärt. Tvärtom: en lyckad litterär kommunikation förutsätter *skillnader* som möjliggör *ny* erfarenhet. Det måste därför alltid finnas en *spänning* mellan textens och läsarens repertoarer.⁸¹ Det finns inte heller någon ideal läsarepertoar för matchning av en viss textrepertoar, ty repertoarer är alltid överdeterminerade.⁸² Det betyder att textens repertoar kan synas förändras med de skiftande omständigheter under vilka texten blir läst: »We see what is 'there' in the text's past in part because of the way we are positioned in the present» (McCormick 1994:71). Det betyder i sin tur att också textens appellstruktur förändras: att textens appellstruktur är många – men inte godtycklig och inte vilken som helst.

Denna läsandes ofrånkomliga subjekt-position i ett kulturellt här och nu påverkar – som redan framhållits (ovan 1.2) – villkoren för *historiska läsarter*: en historisk läsart kräver analys av såväl textens repertoar där och då som läsandes repertoar här och nu. Den sociala kontextualisering som både texten och den egna läsarten måste underkastas medför ett historiserande förhållningssätt, som uppmärksammar *avståndet* och *skillnaden* mellan den äldre textens 'främmande' repertoar och moderna läsares välkända.⁸³

1.6.3 Främmandegöring & litteraritet

Nu är det dags att åter ställa frågan om litterariteten: vad – om något – utmärker då en *litterär* text, läst mot bakgrund av hittills förda resonemang om textbegreppet? I

den litteraturteoretiska diskussionen under 1900-talet har litterariteten flyttats runt mellan text, kontext och läsare: från formalismens och nykritikens textimmanenta perspektiv till receptionestetikens dialogiska och vidare till reader-response och andra postmoderna synsätt, enligt vilka såväl litteraritet som mening tillförs texten i läsakten. Enligt en idag utbredd uppfattning är litteraritet produkten av ett speciellt sätt att läsa: en *inövad läsart*, konventionellt förbunden med *litterär kompetens*.⁸⁴

Så betonar exempelvis McCormick att litteraritet varken är absolut eller en formell egenskap hos texten, utan en social och institutionell kategori, som också är historiskt relativ:

[...] the 'literary' is not necessarily a textual category, but a social and institutional one, that literary texts are not fixed, static entities, but texts-in-use, texts that most often did not start out being literary. (McCormick 1994:198)

Detta måste dock inte betyda att litteraritet bara finns i betraktarens öga: varje litterär kultur har sina litteraritetsbegrepp, och dessa kan motiveras både utifrån textens, läsandets och samhällets perspektiv – som textens skönhet, läsarens njutning, samhällets nytta, etc.

På senare år har emellertid en del empiriska studier gjorts, där begrepp som litteraritet och litterär erfarenhet prövats på faktiska läsare (Miall & Kuiken 1994, 1998, 1999; Hakemulder 2004). Dessa studier tyder på att litteraritet förvisso är produkten av ett visst sätt att läsa, men att det likafullt är formella drag i texten som utlöser litterära läsarter;⁸⁵ vidare att förmågan att uppfatta dessa drag inte kräver någon specifikt litterär kompetens, utan bara språkfärdighet.

Helt övertygande är väl inte dessa resultat, om än onekligen intressanta.

Men hur än litteraritet definieras och var fenomenet ifråga än lokaliseras, så brukar litteraturens speciella funktion anges i termer av en unik förmåga att påverka varseblivningen, åstadkomma synvänder – *aspektskiften* – och frammana ny reflexion (Miall & Kuiken 2004; Hakemulder 2004). Det står också klart, att hur litteraritet än definieras, så är det i och genom läsandet som fenomenet kommer till synes.

Ett grundläggande villkor från skrivandets och textens synpunkt är då rimligen att bädda för en litterär läsart, det vill säga, för ett *sätt* att läsa, som inriktas på en eller annan litteraritet. En litterär läsart i vår västerländska, av postromantisk modernitet präglade kultur sätter det på 'lärande' – information eller kunskapsförmedling – inställda vaneläsandet ur spel. Texten måste då vara anlagd för att driva fram en *uppmärksam* läsning, där referentiella funktioner och instrumentella värden träder i bakgrunden eller omförhandlas, och nya betydelsemöjligheter träder fram. Det kan ske när en text avviker från gängse språkbruk, uttryckssätt eller tankeformer så att läsningen bromsas och inte längre fortskri- der automatiskt.⁸⁶

Med avvikelserna kan alltså något hända i relationen till läsaren: att läsaren stannar upp och tittar efter vad som faktiskt står skrivet i texten och vad det kan betyda; att texten uppmärksammas som *språktecken* och *artefakt* lika mycket eller kanske mer än som innehåll, mening och färdiga 'budskap'.⁸⁷ Litteraritet blir i det perspektivet varken en egenskap hos texten eller en tilldiktning i läsandet, utan en *relation* mellan textens grepp och läsningens perspektiv i

en viss kulturell situation. Detta synsätt får också empiriskt stöd av Miall & Kuikens läsarundersökningar (1999): »literariness is the product of a distinctive mode of reading that is identifiable through three key components of response to literary texts». Dessa litteraritetens tre nyckelkomponenter är »stylistic or narrative variations, defamiliarization, reinterpetive transformations».

Sammantaget kan man säga att litteraritet i denna mening bygger på en *främmandegöring* av det framställda (brott mot språkliga och kulturella konventioner), som *desautomatiserar* läsandet: vaneläsandet bryts och uppmärksamheten skärps, så att texten framträder i egen rätt, och läsaren kan möta den med nya ögon. Som Miall & Kuiken (1999) formulerar det: »Briefly, *literariness is constituted when stylistic or narrative variations strikingly defamiliarize conventionally understood referents and prompt reinterpetive transformations of a conventional concept or feeling.*»

Termen *främmandegöring* lanserades av den ryske formalisten Viktor Šklovskij i uppsatsen »Konsten som grepp» (1917; sv. övers. 1971) och begreppet har sedan dess spelat en avgörande litteraturteoretisk roll, inte bara inom formalistiska skolor. Šklovskij hävdade att litterariteten uppstår genom perspektivförskjutningar och formella grepp, som presenterar gamla idéer eller vardagliga erfarenheter på nya, okonventionella sätt och därmed tvingar läsaren att se det alltför välbekanta på nytt:

Men det är just för att återställa förnimmel- sen av livet, för att känna tingen, för att visa att stenen är av sten, som det finns detta som kallas konst. Konstens uppgift är att förmedla en förnimmelse av föremålet, som vision seende, och inte som igenkännande;

konstens tillvägagångssätt, dess grepp (*priëm*), är 'främmandegöringen' (*priëm ostranenija*) av föremålet och den 'medvetet försvårade formen' (*priëm zatrudnennoj formy*), vilka båda syftar till att stegra varseblivningens svårighet och varaktighet. Ty i konsten är varseblivningsprocessen ett självändamål och måste förlängas; *konsten är ett medel att uppleva företeelsernas tillblivelse, vad som redan blivit till har ingen betydelse i konsten.* (Šklovskij 1971:51)⁸⁸

Šklovskij betonar här främmandegöringens – och konstens – funktion att desautomatisera vaneseendet så att tingen står fram i nytt ljus och betraktarens förhållande till vardagen förändras. Den funktionen bekräftas också av Miall & Kuikens läsarundersökningar; där påvisas främmandegöringens makt att rentav frammana ett existentiellt paradigmskifte: »the adaptive value of literature in reshaping our perspectives and providing us with greater flexibility, especially by impelling us to reconsider our system of convictions and values» (Miall & Kuiken 1999).

Underförstått i Šklovskijs resonemang är emellertid, att främmandegöringen förutsätter *igenkännande*: utan igenkänning ingen främmandegöring. Det *helt* nya är obegripligt och stumt:⁸⁹ det är *spänningen* och *vaxlingen* mellan närhet och distans som för med sig den (oöversättliga) överskotts betydelse som utgör litteraritet i här beskriven mening.⁹⁰

Šklovskij var formalist och tenderade därför att underskatta den kulturella kontextens relativisering av främmandegöringens. Det bör därför betonas, att främmandegöringens aldrig är absolut, utan alltid förhåller sig till historiskt givna normer, konventioner, förväntningar och läsvanor. Grepp som främmandegör en företeelse i en kulturell

situation kan framstå som helt neutrala i en annan kulturell situation. Om främmandegöring således är litteraritetens mest pregnanta uttryck – vilket jag i det följande skall anta – så är litteraritet likafullt ett högst relativt begrepp.⁹¹

1.6.4 *Ogrammatiskhet & semiosis*

Ett i vårt sammanhang nyttigt begrepp besläktat med Šklovskijs främmandegöring är Michael Riffaterres begrepp om *ogrammatiskhet* (Riffaterre 1978, kap. 1; se vidare tillämpningen nedan). Riffaterres semiotiskt anlagda grundtanke är att en litterär text utgörs av ett enda stort tecken; det vill säga, en dikt säger hela tiden samma sak, fast på olika sätt: den varierar en och samma (eventuellt förspråkliga) grundtanke, och den grundtanken fungerar som en *matris*, som frambringar hela dikten.⁹² Det är också så, enligt Riffaterre, att en dikt *säger* en sak men *menar* en annan (som det kanske inte finns någon direkt språklig motsvarighet till) – den arbetar med indirekt meddelelse, *indirection*. För att upptäcka och förstå diktens indirekta meddelelse krävs därför *omläsning*, kanske inte bara en utan flera gånger. I första läsningen följer vi diktens bokstav för att få fram den konkret givna innebörden. Det är den s.k. *mimetiska* läsningen, som söker diktens förhållande till verkligheten och den värld vi känner till (*mimesis* = verklighetsefterbildning). När den läsningen stöter på underligheter – *ogrammatiskheter* – i texten krävs en annan, en *semiotisk* läsart, som dröjer kvar vid underligheterna och uppfattar dem som tecken att tyda i textens semiosis.

En strof ur Gunno Dahlstiernas mastodontdikt »Kunga-Skald» från 1698 får utgöra

underlag för att åskådliggöra Riffaterres resonemang:⁹³

Ty seg: hwad är vårt Lijf? Een boya af Siöör Kåppar:
 Een handa-wänning Dryg af Twång, af dagar kårt:
 Ett rågat Drycke-kaar bräddfullt med bittre Dråppar:
 Een Röök, den Elden födt; den Wädret pustar bårt:
 Een Mygga Wingelöös som kring om Liuset håppar:
 Ett Sommar-hagel som att gjömma är för swårt:
 Een blancker iis, hwar på wij gå och Alle slinte: Ett
 Glaas: Et Gräs: Ett Damm: Ett Sole-grann: Et Inte!
 (strof 157)

I Dahlstiernas strof är det den inledande frågan som ger diktens mimesis och läsarens mimetiska förståelse: detta skall handla om vad livet är. Men från ett sådant mimetiskt perspektiv är ju fortsättningen besynnerlig – även med en historisk läsart: texten kryllar av *ogrammatiskheter* på logikens nivå, för att tala med Riffaterre. I stället för att tydligt och klart besvara frågan staplar dikten liknelser på varandra – förvisso enligt välkänt barockmanér –, vilkas innebörd inte är solklar från början; läsaren måste stanna upp i läsningen och tänka efter. Dessa *ogrammatiskheter* *desautomatiserar* alltså läsningen – den verklighetshärmande ytan *främmandegörs* och tecknen börjar framträda i stället: *Een Mygga Wingelöös som kring om Liuset håppar* – vad står det egentligen här? Här frammanas den vanliga bilden av en mygga, som attraherad av ljuset fladdrar kring det med sitt eviga inande. Det är en lite olustig bild ur vardagslivet, men Dahlstierna gör den än värre: den här myggan har inga vingar! Den hoppar på spinkiga ben kring ljuskällan i en för myggor helt onaturlig rörelse. Den välbekanta bilden *främmandegörs* således och manar därvid till reflexion över vad som hänt myggan; men den främmandegjorda bilden fungerar samtidigt som en *indirection*, en indirekt meddelelse

om att myggan flugit för nära ljuset och fått vingarna avsvedda.

Främmandegöringen driver fram den andra, *semiotiska* läsningen, då nya betydelseskikt öppnas och diktens signifikans vidgas. Närläst på detta sätt kan nu bilden antyda exempelvis, att vi redan här i livet är märkta av döden: oförmögna att höja oss ur förgänglighetens villkor är vi som berövade vingar vi en gång ägt men förlorat – genom alltför högtflygande ambitioner, det vill säga högmod. Här varieras en annan men med förgänglighetstanken besläktad *topos*, 'Vi går mot döden var vi går', och det är den som hela katalogen av bilder i den citerade strofen varierar. Sådana i dikten insmugna *topoi* kallar Riffaterre *hypogram* (Riffaterre 1978:168f, not 16), och det nu nämnda hypogrammet knyts i bilden av den vingelösa myggan i sin tur till föreställningar om *hybris*, genererade ur Ikaros-mytens beskrivningssystem.

Undervisningen i litteraturvetenskap skall inte, tänker jag mig, sträva efter att normalisera ogrammatiskheter eller främmandegöring i de studerade texterna, utan tvärtom till att utveckla förhållningssätt som underlättar upptäckt och analys av greppens funktioner. Inte minst viktig är desautomatiseringens funktion att väcka studenterna till medvetenhet om hur de själva läser – vilka textstrategier deras läsningar svarar på, och hur dessa läsningar förhåller sig till textens appellstruktur, konstruerad mot bakgrund av dåtida allmänna och litterära repertoarer.

Men vad utmärker då en litteraturvetenskaplig textanalys? Vilken *sorts* text är det fråga om?

1.7 Uppgiften: hur förbereds läsandet av texten i texten?

En litteraturvetenskaplig textanalys kan, som framgått, se ut på många sätt, motiverad inte bara av olika specifika syften, utan även av olika textteoretiska och forskningsideologiska positioner. »Objektiv» i betydelsen *autonom* eller oberoende av synsätt, värderingar och personlig färgning kan analysen förstås inte vara och bör kanske inte heller – en synpunkt som på senare tid aktualiserats genom *the ethical turn* inom kulturvetenskaperna.⁹⁴ Men ett grundläggande krav, som alla inblandade torde kunna ställa upp på, är att analysen skall vara *intersubjektivt tillgänglig*, det vill säga, baserad på en argumentation, där alla steg går att följa. Om argumentationen också innefattar tolkning, så måste samma krav ställas på den. Vissa forskare hävdar rent av att tolkning som litteraturvetenskaplig praktik är såväl argumenterande som förklarande.⁹⁵ Stockwell påminner därtill om de tysta överenskommelser som hör med till disciplinens institutionella ramverk, exempelvis om vilka typer av synpunkter som skall anses relevanta i en vetenskaplig diskussion: »One of these assumptions is that idiosyncratic and personal meanings are not worth discussing with anyone else» (Stockwell 2002:2f).

I det följande utgår jag då från att litteraturvetenskaplig textanalys är en i huvudsak *argumenterande* texttyp med både beskrivande, berättande, tolkande och förklarande inslag.⁹⁶ Analysen kan ha olika syften och uppgifter, men det som här skall intressera är de för studenterna återkommande uppgifterna att placera in den aktuella texten i ett historiskt och kulturellt sammanhang; förklara hur mening och signifikans pro-

duceras, givet dessa förutsättningar; samt beskriva textens litterära egenart och kulturella betydelse, givet samtliga dessa förutsättningar.

Textanalysens övergripande uppgift blir i det perspektivet att (re)konstruera textens *appellstruktur*, det vill säga, undersöka vilka förutsättningar för läsning som texten förser med i sin historiska kontext. Det innefattar bland annat att undersöka vilken allmän och kulturell *repertoar* texten arbetar med, läst i sitt historiska sammanhang. Själva analysen av den sålunda konstruerade appellstrukturen avser hur texten är *gjord* och därmed *förbereder läsandet* – det vill säga, analys av förhållandet mellan textens litterära strategier och de förväntningar som dessa strategier är konventionellt förbundna med i en given kulturell situation. Därvid aktualiseras också frågan om textens *litteraritet* och *signifikans* – om och i så fall hur texten framstår som litterär och litteraritetens roll vad gäller textens signifikans.

Till textanalysen hör som framgått också analys av förhållandet till den s.k. *kon-texten*, det vill säga, det historiska och kulturella *funktionssammanhang* texten är insatt i – eller sätts in i av läsaren. En uppgift för analysen kan vara att följa *hur texterna styr perceptionen*, givet en viss kontextualisering.⁹⁷ Ty läsande, enligt här förda resonemang, är inte det passiva mottagandet av en godtycklig serie av subjektiva intryck, utan snarare, som H.R. Jauss påpekar, att utföra speciella *instruktioner i en process av riktad perception*.⁹⁸ Instruktionerna som sådana är intersubjektivt åtkomliga, men tillämpningen och resultatet i det enskilda fallet är högst variabla. Eller som som Iser formulerar det:

[...] a literary text contains *intersubjectively verifiable instruction for meaning-production*, but the meaning produced may then lead to a whole variety of different experiences and hence subjective judgments. (Iser 1978:22, kurs. BA)

Att diskutera hur sådana i texten inskrivna instruktioner kan friläggas och kommenteras i ett litteraturvetenskapligt (undervisnings)sammanhang är en av de uppgifter jag har förelagt mig i det följande.

2 Tillämpningar

2.1 Material & metod

I det följande skall jag mer konkret diskutera några litterära problem som ofta möter vid textläsning i den litteraturvetenskapliga undervisningen. Som åskådningmaterial har jag valt ett antal texter som brukar aktualisera sådana problem, det vill säga i synnerhet berättande texter på prosa; och urvalet är i första hand gjort med tanke på att få flera olika typer av problem belysta. Som riktmärke därutöver har jag använt urvalskriterier från Torell (2002:24):

- Framställningen skall karakteriseras av förhållandevis komplicerade textstrategier utöver den rena intrig- och 'budskaps'-nivån.
- Texten skall kunna läsas kontextuellt och aktivera referensramskunskaper som studenterna kan förväntas ha inhämtat i skolans litteraturundervisning och/ eller – beroende på utbildningsnivå – de litteraturvetenskapliga studierna.

Som riktmärke för vilka texter som skall räknas som problematiska och vilka problem som skall tas upp har dokumenterade studentläsningar tjänat.⁹⁹ Studentläsning-

arnas funktion i min framställning är dock inte att *dokumentera* läsarter – jag hänvisar övergripande till dem ibland för att peka på tendenser, men går inte in i enskilda utsagor. Som jag flera gånger framhållit, är det problem rörande texternas appellstruktur som står i centrum för mitt intresse. För analys av empiriska läsningar hänvisas till Staffan Thorsons kapitel i denna bok. Thorson har använt samma texter med en *receptionestetisk* ansats, inriktad på faktiska studenters läsningar av dem. Min ansats är däremot *responseestetisk*, det vill säga, inriktad på olika aspekter av texternas appellstruktur, konstruerad och avläst i en litteraturvetenskaplig kontext.¹⁰⁰ Våra båda undersökningar belyser och kompletterar varandra, även om de också kan läsas fristående.

Syftet med de textanalyser som nu följer är dock inte att säga något nytt eller intressant om de undersökta texterna, utan främst att åskådliggöra ett synsätt och en metod. Därmed inte sagt att något nytt eller intressant är principiellt uteslutet, bara att det i förekommande fall inte var avsikten.

2.2 Främmandegöring & litteraturbruk

(Margareta Ekströms »Långt lidet», 1963)

I de litteraturhistoriska grundkurserna får studenterna lära sig att skilja mellan två litterära system: det klassisk-retoriska versus det modernt-romantiska och post-romantiska. De får också lära sig att tillämpa olika läsarter beroende på vilket system texterna hänförs till: *brukslitterära* för de klassisk-retoriska texterna, och *skönlitterära* för de modernt-romantiska. I båda fallen skall texterna sättas in i sin historiska kontext, men med helt olika förtecken. Moderna läsva-

nor bäddar dock för dubbla anakronismer, inte bara hos studenter: att läsa 1600-talets gravdiktning som personlig bekännelse eller fråga efter 'budskapet' i modernistisk poesi. Så hur skall förhållandet mellan brukslitteratur och skönlitteratur rätteligen beskrivas från läsandets synpunkt? Den frågan skall inte besvaras här, men väl ge utgångspunkt för några reflexioner i anslutning till ett åskådningsexempel.

I det följande presenterar jag de båda litterära systemen men dröjer något vid begreppen litterär autonomi, inlevelse och katharsis. Därefter diskuterar jag växlingen mellan brukslitterära och skönlitterära läsarter med stöd av en kortberättelse jag använt i min undervisning: »Långt lidet» i Margareta Ekströms *Överfallet och andra berättelser* (1963).¹⁰¹

2.2.1 Två litterära system – och ett utomsystemiskt

Enligt klassisk-retorisk litteratursyn var texter »ett slags redskap som syftar till påverkan» (Hansson 2002:160). Med redskapssynen sammanhängde också föreställningen om den litterära texten »som någonting *gjort*», det vill säga, »något enligt konstens regler sammansatt, som syftade till en bestämd effekt och var underordnat en bestämd funktion»: diktaren kunde jämföras med »den skicklige hantverkaren med sin redskapslåda: i denna låg, bland annat, sådant som poetikens och retorikens regler och principen om *decorum*» (Hansson 2002:160).

Men det var också denna redskapssyn »som ledde till att retoriken förlorade sin auktoritet på det skönlitterära området under förromantik och romantik». Ty under denna period utbildades den nya av Imma-

nuel Kant knäsatta litteratursyn, enligt vilken dikten inte längre kunde berättigas genom sitt »bruks- eller redskapsvärde», utan enbart genom sitt värde som *konst*. Litteraturen skulle alltså vara sitt eget mål – inte medel för något annat, utan ett ändamål i sig:

’Skön’ var, enligt den nya uppfattningen, bara den litteratur som stod fri från den syftesbestämmdhet eller det ”Interesse”, för att tala med Kant, som hade kännetecknat den klassiska retoriken och den litteratur som präglats av den. Den sköna litteraturen skulle vara sitt eget mål, höja sig över dagens strider och syfta till en typ av konstnjudning som filosofiskt kunde definieras som ”interesseloses Wohlgefallen”. (Hansson 2000:11; se även Calinescu 2000:48 & Liedman 1998:378)

Det var då inte retorikens »Reglor» som väckte opposition så mycket som »den för retoriken grundläggande synen på litteraturen som ett medel för att uppnå mål som låg utanför den» (Hansson 2000:11). Enligt den nya litteratursynen var sann dikt *autonom*, det vill säga, fristående »i förhållande till företeelser som nytta, användning eller effekt», och i denna autonomi låg dess »sanna värde» (Hansson 1985:27).

Övergången från det klassiska till det moderna systemet skedde dock inte genom en inre omvandling av det förra, utan via omvägen över ett annat system, som *inte* reglerades av klassisk retorik, nämligen *andaktslitteraturen* (Hansson 1991, t.ex. 16f, 26–29, 42). Här fanns utrymme för de personligt-subjektiva skriv- och läsarter som den klassiska retorikens *decorum* utslöt.¹⁰² Men andaktslitteraturen var samtidigt i högsta grad en brukslitteratur, och i så måtto oförenlig med skönlitterära principer

om autonomi. Ändå är det dess principer om exempelvis närhet, intimitet, känsla och personlig uppbyggelse som inte sällan präglar dagens skönlitterära läsarter – både i och utanför akademien,¹⁰³ och inte minst bland studenterna. Detta förhållande tyder på att det fortfarande är de klassisk-retoriska målen *docere*, *movere* och *delectare* – lära, röra och behaga – som gäller i läsningen. Men det tyder också på att kategorierna brukslitteratur och skönlitteratur är idealtyper, som inte renodlas i den empiriska verkligheten.

Brukslitteratur måste inte heller uteslutas från moderna litterära system. I Kröners litteraturrexikon från 1989 karakteriseras *Gebrauchsliteratur* som icke-fiktionella texter, som utformats skönlitterärt, men primärt riktas på utomestetiska mål.¹⁰⁴ Som exempel anföras bl.a. andaktslitteratur, traktat, resebeskrivning, reportage, essä, biografi, självbiografi, dagbok, etc. Genom sin användning av litterärt kodifierade former och grepp skiljer sig denna brukslitteratur från utomlitterära bruks-texter (»außerlit. Gebrauchstexten») som protokoll, lagtexter, nyheter – och bruksanvisningar (får väl tilläggas).¹⁰⁵ Vilka mål som skall räknas som utomestetiska är dock inte självklart: avgränsningen till såväl äldre tillfälldiktning som modern tendensdiktning och engagerad litteratur är flytande, och med dagens vidgade litteraturbegrepp blir avgränsningsproblemen än större.

Mer intressant i vårt sammanhang är dock två andra ting. Dels att större delen av den klassisk-retoriska konstlitteraturen från tiden före romantiken skulle hamna under denna rubrik: *brukslitteratur* i betydelsen litterärt präglade texter med utomestetiska mål. Dels att dagens ’naturliga’ icke-professionella läsarter är inställda på

brukslitteratur i denna mening: budskap, lärande, uppbyggelse, upplevelse, inlevelse, engagemang – alltså i grund och botten de klassisk-retoriska målen. Och varför inte? Estetisk meningsförlust uppstår först när texten *reduceras* till sådana pragmatiska effekter.¹⁰⁶

Vördade estetiska gränser kränktes framgångsrikt redan under den svenska högmödenismen på 1940-talet, då dess djärvaste experimentator Lars Ahlin i just *andaktslitteraturen* fann formeln för det förbönshållande mellan författare, karaktär och läsare han ville skriva fram. Med sin inriktning på textens gerundivum och tillämpning i »funktionsverkligheten» var denna empatiska estetik oförenlig med modernistiska föreställningar om litterär autonomi. Men som redan påpekats (ovan 1.5.2) var det samtidigt en klart *litterär* estetik, enligt vilken litteratur inte är härmat liv, utan språk och tilltal i »ett samtals liv». Den satte också djupa spår, inte minst i det litterära 1960-tal där bland andra Margareta Ekström verkade.

2.2.2 *Autonomi, katharsis, läsart*

Med autonomi-begreppet som vattendelare kunde den konst som produceras inom de två litterära systemen med H.R. Jauss beskrivas som *pre-autonom* respektive *post-autonom* (Jauss 1975:53). Vad som konkret ligger i föreställningen om en autonom konst är dock inte helt lätt att säga, bland annat eftersom konkretion och åskådighet aktualiserar en referentiell dimension, som riskerar konflikt med autonomikravet. Men formalistiska begrepp som *främmandegöring* av det framställda, *desautomatisering* av läsandet och dominant *poetisk funktion* är centrala aspekter av litterär autonomi.¹⁰⁷

Mest radikalt har väl autonomibegreppet utvecklats hos T.W. Adorno, som tar avstånd inte bara från begreppet om estetisk nytta, utan också från varje föreställning om estetisk njutning; det är också mot hans »negativa» estetik som Jauss vänder sig:

The sharpest criticism of all pleasurable art experience is in the posthumous esthetic theory of Theodor W. Adorno, who attacks all enjoyment of art as false consciousness of the late-capitalistic consumer culture. Adorno, and the currently popular esthetics of negativity, stand in a long tradition of puritanical hostility towards art, which connects such mighty names as Plato, Augustine, Rousseau, and Kierkegaard. It is possible to conclude indirectly from this secular polemic that esthetic pleasure in the history of esthetic experience has not been perceived as a mere sign of adaptation but, again and again, as an element of anarchy and rebellion against order or domination. (Jauss 1975:59)

Jauss förbinder här Adornos negativa estetik med en konstfientlig tradition från Platon och framåt, vilken avvisar alla sinnligt-åskådliga framställningar, även de med samhällskritiskt eller didaktiskt-uppbyggligt syfte, ty risken finns, att åskådligheten bara blir en njutning för sinnena, utan uppbygglig signifikans.¹⁰⁸ Men enligt Jauss är denna risk försumbar, eftersom estetisk njutning¹⁰⁹ förutsätter frigörelse från vardag, vaneseende och pragmatiska hänsyn – åskådlighet underlättar identifikation med exemplariska förebilder:

Pleasure in the esthetic object assumes the negation of everyday practice: the acting subject must become spectator, listener, observer, reader, in order to achieve esthetic enjoyment; he must loose himself from the constraints of habits and interests in order

to perceive an object esthetically, or to identify with the represented action. (Jauss 1975:59)

Estetisk njutning, hävdar Jauss, återgår på en estetisk erfarenhet, som alltid är *medierad* och i så måtto också är distanserad, främmandegjord.¹¹⁰ Denna erfarenhet innefattar tre aspekter: *produktion* av textens värld, *reception* av möjligheten att förstå annorlunda, och (heuristisk) *identifikation* med verkets normer, det vill säga, *kommunikation* (Jauss (1975:60; 2001:24). Dessa tre aspekter motsvarar enligt Jauss den i det klassisk-retoriska systemet välkända triaden *poiesis*, *aisthesis*, and *katharsis* – skapandet, förnimmandet och den identifikatoriska interaktionen med det sålunda skapade och förnumna (Jauss 2001:24). Den klassiska katharsis-modellen innefattar i så fall den estetiska erfarenhetens första villkor: frigörelsen från den omedelbara praktiska verkligheten med hjälp av föreställningsförmågan (Jauss 1974:286).¹¹¹ Mot Adornos kritik av identifikatoriska läsarter, präglade av läsarens inriktning på att sätta sig själv i de gestaltade karaktärernas ställe (Jauss 1974:285),¹¹² hävdar Jauss *kombinationen* av distans och identifikation som villkor för estetisk erfarenhet:

One's disposition to enjoy an aesthetic object presupposes the negation of everyday life. The acting subject must first become a spectator, listener, viewer, or reader in order to achieve that attitude of disinterested approval which enables him to reify the object of aesthetic awareness and so allows him to identify himself with what is being presented, or with the hero. (Jauss 1974:286)

Distansen infinner sig så snart läsaren börjar läsa, eftersom läsningen medierar texten

och dess värld och därmed objektivieras som en *annan* värld. Först när avståndet är satt blir identifikationen med denna andra värld – i dess *annanhet* – möjlig. Mot denna bakgrund kan Jauss också hävda, att den estetiska erfarenheten inte är något nytt eller modernt fenomen, utan tvärtom hörde till även pre-autonom brukslitteratur och katharsis-estetik (Jauss 2001:24).

Jauss utvecklar detta resonemang i anslutning till sin analys av katharsisföreställningens kristna omvandling. Den rening av känslorna som det aristoteliska katharsisbegreppet byggde på var inte relevant från kristen synpunkt: fruktan och medlidande var tvärtom moraliskt värdefulla känslor, ty medlidandet omvandlar fruktan till etiskt handlande just genom sin identifikatoriska tendens att försätta jaget i den andres roll (Jauss 1975:57; 1974:289–291). Detta var också poängen med det litterära *exemplum* i preautonom kultur, betonar Jauss: det var anlagt för en identifikatorisk läsart som kunde möjliggöra övergången från estetiskt omdöme till etisk inlevelse (Jauss 1974:294f). Här visar sig också en förbindelse till andaktslitterära läsarter och Ahlinsk förbönsetetik enligt ovan förda resonemang (1.5.2).

2.2.3 Läsart

Det är nu dags att åskådliggöra resonemangen med stöd av Margareta Ekströms novell »Långt lidet». Vilka läsarter är texten anlagd för i sin historiska kontext, och hur förbereds läsandet i texten, givet denna kontext? Detta kan jag undersöka bara genom att först själv läsa texten, vilket kan kännas en smula besvärande. Men receptionsteori förser med en del nyttiga synsätt, som möjliggör intersubjektiv prövning. Teorin

bygger, som framgått (ovan 1.6.1) på förutsättningen om texten som *läsbar*, det vill säga, som en läsbar *artefakt*. Från funktionell synpunkt förutsätter texten ju inte bara ett skrivande (talande) utan också ett läsande (lyssnande) och därmed en konkret *receptionssituation*. Till receptionssituationen förhåller sig texten redan vid sin tillblivelse, och läsningen förbereds i texten genom olika *retoriska strategier*. Verket förhåller sig med andra ord alltid till ett annat läsande och tolkande medvetande – författaren är ju själv sin förste läsare, som Ahlin påpekat (se ovan 1.5.2) – och förutsätter därför viss förhandsinformation och en viss förväntningsinriktning, oavsett hur individuellt eller överraskande ett nytt verk är.

Min uppgift blir då, närmare bestämt, att undersöka textens retoriska strategier visavi ett tilltänkt läsande.¹¹³ Jag måste då bland annat ta reda på vilken kulturell repertoar texten förutsätter och hur texten tar denna referensram i bruk till ledning för läsandet (se ovan 1.6.2). Repertoaren motsvarar vad Jauss och andra fenomenologer kallar *förväntningshorisont*, och den är alltid historiskt situerad. De retoriska strategierna projiceras mot en viss fond av kulturella och litterära förväntningar som framställningen anpassas till. Strategierna utformas då med stöd av en uppsättning *konventioner* som förmedlats via en *tradition* och är assimilerade i den aktuella kulturen. Därmed byggs också en viss *läsart* in i texten – »en förhandskonstruerad förväntningshorisont», som Jauss skriver – men läsarten bärs av *genren* och de föreställningar som är knutna till den (Jauss 1997:47f).

Utrymmet i det följande medger ingen fullständig analys. Men jag kan försöka följa *hur texten styr perceptionen*, givet en

viss kontextualisering. Utgångspunkt blir då Jauss' och Iser's redan nämnda begrepp om läsning: att utföra speciella instruktioner i en process av styrd perception (ovan 1.7). Att frilägga och kommentera sådana i texten inskrivna instruktioner blir då den mer begränsade uppgift jag har förelagt mig.

2.2.4 *Mimetisk läsart och de pragmatisering*

En av litteraturens egenheter, enligt Iser (och många med honom), är *depragmatiseringen* av det referentiella språket. Litterära texter hämtar vanligen sina objekt från den empiriska verkligheten, men berövar dem deras vanliga kontext, så att de *främmandegörs* och läsandet *desautomatiseras* – dessa tankar möter som bekant redan hos Viktor Šklovskij och andra formalister, men Iser sätter in dem i ett explicit fenomenologiskt och gestaltpsykologiskt sammanhang. Genom depragmatiseringen synliggörs tidigare osedda aspekter av vardagsverkligheten, och läsaren leds att själv bygga upp en bild av framställningens objekt (Iser 1978:109).

Depragmatiseringen har emellertid visat sig vara ett problem för studentläsare, som Thorson visar i sitt kapitel nedan. Vid diskussion av Ekströms lätt absurdistiska novell »Långt lidet» försöker studenterna *både* naturalisera texten till en realistisk berättelse *och* dikta vidare med mer eller mindre fantasifulla 'symboltolkningar'. Den mimetiska ramen är i och för sig enkel: historien utspelas i modern stadsmiljö, och handlar om en ospecificerad »den», som råkar ut för diverse mödor och lidanden på sin väg från tillblivelse till förintelse. Dessa mödor och lidanden beskrivs i tredje person, av en extra- och heterodiegetisk berättare, men till viss del med intern fokalisering, ini-

från »dens» eget perspektiv via fritt indirekt tal. Oftast gestaltas det fria indirekta talet i termer av distanserade negativa jämförelser av typen »Hade den haft ögon att se med...», »Hade den haft öron att höra med...», »Hade den haft röst...», och liknande. Någon explicit beskrivning av denna protagonist ges inte. Med stöd av formuleringar av typen »Pustade ut med pappersvingar tätt mot asfalten» kan läsaren dock gissa på att »den» är någon sorts pappersföremål. Detta antagande styrks av beskrivningen i följande passage:

Ojämna, stultande steg närmade sig och något annat, trippande hudmjukt men också kloskrapande, nosvädrande. Sakta började en värme sila ned över den ur en ny himmel, luden av moln. En mjuk ljumhet spred sig. Men sedan rykande kallt. Två hårda baktassar raspade och rev, sparkade, gjorde hål. Där gapade munnar eller sår och det varma brände och sved. (132)

Kanske beskrivs här hur en hund, ledd av till exempel en gubbe med käpp, ställer sig och kissar på protagonisten, som upplever scenen från sitt bokstavliga underdogperspektiv. Men gåtan *måste* inte tydas: det viktiga är inte vad som händer utan hur det *känns*, för på den punkten är texten både utförlig och tydlig.

Berättelsens grundmönster bygger på klichén om 'livsresan' från födelse till död,¹¹⁴ som här varierar i termer av en lidandeshistoria – en *passion* – och den (brukslitterära) poängen torde gå hem utan att 'hjältens' väsensart klargjorts: passionshistoriens mönster genererar en appellstruktur som vädjar om medkänsla, empati, oavsett vem eller vad det är som lider. Men denna lucka i texten utgör ändå en så påfallande avvikelser från såväl episka mönster i allmänhet som

livsresan i synnerhet, att det skall mycket till innan en med berättande texter förtrogen läsare ger upp försöken att konkretisera protagonisten. Som man kan vänta är också studenterna i gemen starkt inriktade på att få »den» att referera till något bestämt empiriskt objekt (se Thorson nedan, avsnitt 7.4). Även om de pragmatismen av »den» tvingar läsaren att bygga upp objektet på egen hand, är en oskolad läsare primärt inställd på ett standardiserat mimetiskt föreställningsmönster eller *schema*.¹¹⁵ Den mimetiska begränsningen medför lätt att läsandet störs av de *ogrammatiskheter* som just det mimetiska schemat genererar – exempelvis främmandegöringen av »den», som trots förtingligandet samtidigt tillskrivs den existentiellt grundläggande förmågan att lida; och läsandet gör också motstånd mot den *semiotisering* av texten (för att tala med Riffaterre), som blir följd, det vill säga, mot en läsart enligt vilken »den» fungerar som ett *tecken* att begrunda snarare än som mimetisk illusion (Riffaterre 1978, kap. 1).

Men *om* en semiotisk läsart provas, så öppnar den för en dialektisk omväg tillbaka till mimesis, fast på en högre nivå. Vid ytterst uppmärksam mimetisk läsning visar sig tecknet »den» referera till den på kartonger med ömtåligt gods brukliga påskriften *Aktas för stötar* – explicit given i texten (131); alltså den typ av intertext som en kliché utgör och Riffaterre kallar *hypogram* (se ovan 1.6.4). Denna kartongkliché låter sig lätt förbindas med den redan i berättelsens inledning givna skildringen av hur »den» blev till. Efter en kort metonymisk beskrivning av scenen – en järnvägsstation ännu präglad av »tågets mödosamma ankomst», där »kommandoord» och »blå-

blusar» styr och ställer med »balar» och »kartonger»¹¹⁶ – heter det:

Det var här den började. Den kände en snabb, häftig smärta – sedan bara frihet likt en vind. Den revs loss och fanns till för sig själv. (131)

Ordet »kartong» ingår i samma beskrivningssystem som »Aktas för stötar», och upplysningen att »den» nu »revs loss och fanns till för sig själv» indikerar mot den bakgrunden, att protagonisten helt enkelt är en avriven kartongbit med påskriften *Aktas för stötar*. Men via de antropomorfa ogrammatiskheterna transponeras denna kartongkliché samtidigt till ett annat beskrivningssystem,¹¹⁷ genom vilket ogrammatiskheterna i texten tillförs ny – existentiell – signifikans, och klichén omvandlas till en vädjan om varsamhet. Och eftersom denna vädjan motsägs av alla stötar och slag som »den» utsätts för aktualiseras också dubbelmeningen i textens titel: »Långt *lidet*». Med Iser kan vi säga att ett nytt »system of perspectives» byggs upp.¹¹⁸ I läsaktens kan då ett *aspektskifte* äga rum.

Det mimetiska schemat på en gång störs och korrigeras således av ogrammatiskheterna.¹¹⁹ Den mimetisk-referentiella sidan av texten träder då i bakgrunden, och i stället »förgrundas» ogrammatiskheterna – som nu också framträder mot bakgrund av det *korrigerade* mimetiska schemat.¹²⁰ Därmed korrigeras också systemet av perspektiv och ett nytt tema träder i förgrunden med tidigare perspektiv som horisont. Med tema, *theme*, skall här (med Iser) förstås de aspekter av texten som i ett visst ögonblick kommit i läsandets fokus, och som framträder mot bakgrund av en bestämd synkrets, en given horisont, *horizon* (för undvikande av sam-

manblandning med andra innebörder av tema / horisont använder jag de engelska termerna).¹²¹ *Theme* och *horizon* är således relativa i förhållande till varandra, och den korrigerande interaktionen kan medföra ett aspektskifte. Tillämpat på »Långt lidet» kan ett sådant aspektskifte innebära, att den trots påskriften illa hanterade kartongen (tidigare mimetiskt perspektiv) framstår som ett tecken för en existentiell livsvärld (nytt *theme*). Då är fortfarande den mimetiska beskrivningen relevant, men den *depragmatiseras*, och den exakta mimetiska referensen (kartongbit med påskrift) blir sekundär. För vad som enligt Iser händer i depragmatiseringen är att läsaren tvingas bygga upp objektet »in a manner running counter to the familiar world evoked by the text», det vill säga, att kartongvärlden måste transponeras till en livsvärld för att texten skall bli koherent och signifikant.¹²² Om nu läsaren gör motstånd mot detta 'motbyggande' – denna semiotiska korrigerings av det mimetiska schemat – är det klart att tilläggnelsen av texten blir mager, både bruks- och skönlitterärt.

Som framgår av Thorsons analys (nedan avsnitt 7), prövar de flesta studenterna visserligen en eller annan form av 'symbolisk' tolkning – därtill drivna av ogrammatiskheterna – men de tillämpar ingen *semiotisk läsart*. Det är ju heller inte att vänta i en litteraturteoretiskt oskyldig läsning, men förhållandet mellan mimetisk och semiotisk läsning hade i sak faktiskt behandlats i undervisningen. Detta bekräftar två antagligen välkända förhållanden. Dels att teoretisk kunskap har långt till praktiken och kräver lång tid av mycken övning för att bli användbar. Dels att det finns ett starkt sam-

band mellan berättande text och mimetiska förståelseformer i vår kultur.¹²³

Om nu den mimetiska läsarten desautomatiseras och på grund av ogrammatiskheterna inte går att genomföra fullt ut, ligger för en ambitiös läsare det antagandet nära till hands, att »den» måste ha en ytterligare betydelsedimension, exempelvis av existentiell natur. Hos studenterna får »den» 'symbolisera' alkoholister, uteliggare, misshandlade kvinnor och barn eller andra marginaliserade figurer, som kan aktualisera etiska, sociala och andra angelägna brukslitterära värden. Men dessa värden påförs texten *utifrån*: de förblir abstrakta och *angår* inte om inte själva betydelseomvandlingen uppmärksammas; det gäller att begrunda de ogrammatiska tecknen för att upptäcka hur dessa tillförs ny mening när de sätts in i det existentiella beskrivningssystemet – och därmed laddas med vad Thorson (nedan, avsnitt 8) efter filosofen Mats Furberg (1987) kallar *angångsmening*.¹²⁴ Men studentläsarna gör alltså i praktiken gärna ett stort språng från mimetisk läsart till symbolisk mening, utan att genomföra den *semiotiska omläsning* som skulle leda dithän.

Detta är att beklaga, bland annat eftersom påskriften *Aktas för stötar* i en semiotisk omläsning står fram som ett så att säga 'inkarnerat' tecken, vilket pekar mot en intressant omkastning: att tecknet blir saken och saken tecknet. Om orden *Aktas för stötar* i den mimetiska läsningen tolkas som skrivna på en lösriven kartongbit och därmed som nyckel till »dens» identitet, så framstår påskriften i den semiotiska omläsningen som *inkarnerad* i kartongbiten – som *ett* med sitt materiella underlag. Det betyder att tecknet-påskriften blir ett med saken-kartongbiten. Och eftersom saken-»den»

redan på det mimetiska planet utrustats med mänskliga drag, så blir det inkarnerade *tecknet* analogt med den lidande *hjälten* i livsberättelsen, det vill säga tecknet blir saken – på en ny, både semiotisk och existentiell nivå. Texten synes, kort sagt, anlagd för både brukslitterära och skönlitterära läsarter – helst i kombination – men den hermeneutiska gåtan (om »dens» väsensart) kan tydligen leda bort från texten i stället för att förmedla mellan läsarterna: den kan styra upp läsarna mot teknisk rebuslösning snarare än etisk och estetisk reflexion.

2.2.5 Tillägnelse genom distansering

Analysen av inbyggda läsarter i Ekströms novell kan drivas än längre om också möjligheten av andra intertexter än hypogrammet *Aktas för stötar* beaktas. Redan första stycket synes anspela på kända bibliska tekniker för främmandegöring:

Hade den haft ögon att se med skulle den ha märkt hur osynliga strålkastare duschade en frostklingande perrong. Ljusets ekon åkte kana längs ledningar och spår. *Hade den haft öron att höra med* skulle den ha nåtts av hårda rop ur gryningskärva strupar, knappt väckta av hett kaffe, sedan bryskt skällade av minusgraderna. (131, kurs. BA)

Intertexterna hittar man i Jes. 6 (profetens kallelse), Mark. 4, Matt. 13, samt Luk. 8 (Jesu utläggning av sin liknelse didaktik).¹²⁵ När Jesus i liknelsen om fyrahanda sädesåkrar (liknelsen om Ordet) skall förklara varför han talar i liknelser, så är det den strategiska *förstockelsens* didaktik han beskriver. Hos Markus, som har de starkaste formuleringarna, heter det:

Och han tillade: »*Den som har öron till att höra, han höre.*» När han sedan hade dragit sig undan ifrån folket, frågade honom de

tolv, och med dem de andra som följde honom, om liknelserna. Då sade han till dem: »Åt eder är Guds rikets hemlighet given, men åt dem som stå utanför meddelas alltsammans i liknelser, *för att* de 'med seende ögon skola se, och dock intet förnimma, och med hörande öron höra, och dock intet förstå, *så att* de icke omvända sig och undfå förlåtelse'.» (Mark. 13:9–12, kurs. BA)

Jesus säger alltså, med ett citat från Jesaja (om hur profeten skall förkunna), att han talar i liknelser *för att* de utomstående *inte* skall förstå vad de ser och hör; *så att* de *inte* ska omvända sig och bli räddade. Och, heter det vidare, om inte lärjungarna – de invigda – fattar *denna* liknelse (meta-liknelsen om liknelser), så fattar de ingen annan liknelse heller. Ändå – lika paradoxalt – fortsätter Jesus att berätta och förklara för dem. Och inte bara för dem, utan också för de utomstående – det är i själva verket just dem han särskilt vänder sig till: *för att* just *de* skall omvända sig och bli helade (se vidare Kermodé 1979). Som han säger på ett annat ställe: »Det är icke de friska som behöva läkare, utan de sjuka. Jag har icke kommit för att kalla rättfärdiga, utan *för att* kalla syndare.» (Mark. 2:17 med paralleller, kurs. BA).

Vad går då denna förstockelsedidaktik ut på?¹²⁶ Och vad betyder det om »Långt lidet» inleds med en anspelning på den? Jag skulle gissa att det har med främmandegöring, desautomatisering och angångsmening att göra, det vill säga med *tillägnelse genom distansering* (Ricoeur 1973). I novellen framgår att »den» saknar både öron och ögon, men är bra på att förnimma, medan människorna i dess väg är utrustade med alla sinnen, men påfallande osensibla – från »dens» synpunkt.

»Dens» perspektiv är mänskligt sett främmande när det exponeras hos en kartongbit, om än med påskriften *Aktas För Stötar*. Kartongbitar är döda oting som inte kan lida och därför inte heller väcka medlidande. Men perspektivet som sådant är inte mänskligt främmande, utan tvärtom välbekant för alla: det stumma lidandet. Livsberättelsen om »den» artar sig noga besett till en passionshistoria, en Golgatavandring under mängdens spott och spe:

Efteråt ville den jämra: Sluta! Sluta! Men i stället en *vass pik* som spetsade ofödda jämmern. *Upphängd i en ljudlös punkt av rent lidande* bars den bort under boulevardens nakna träd. [---]

Förfärlig var dess sista vandring. Men *människorna brydde sig föga*. Man hoppade över den. *Spottade* på den. *Trampade* mitt i dess *öppna sår*. Dränkte dess *ljudlösa rop* i pladder. Man *skrattade* tills man kinkade – *allt medan den vred sig i sina plågor och hasade framåt*, rastlös bara på grund av gnagande smärta, annars in till marken trött. (135, kurs. BA)

Men perspektiven är omkastade: »den» är ett stumt, blint, dövt objekt som tycks sakna alla 'högre' mänskliga förmågor, men ändå förmår lida. Människorna däremot, med alla sina sinnesförmågor, saknar den dialogiska motsvarigheten till lidandet, nämligen inkännande, empati och framför allt *medlidande*. De känner inte igen lidandet när de ser det, för den lidande Andre är i detta fall av fel sort, lider inte på det rätta sättet, med de rätta uttrycken. Denne Andre är inte ens ett *Du* utan en *Den*, ett *Det* – det *inkarnerade tecken* som påskriften *Aktas för stötar* har blivit.

Berättelsen tematiserar på så vis både främlingskap och främmandegöring, samtidigt som den tillämpar en främmande-

görande teknik.¹²⁷ Ett sådant *theme* som framträder med kartongbiten som horisont – det vill säga med lidandesperspektivets semiosis som mer styrande för läsningen än kartongbitens mimesis¹²⁸ – är väl just bristen på empati och medkänsla. Men berättelsens egen konstruktion gör motstånd mot empatiska och inlevelsefulla läsarter. Först via omvägen om distansering och reflexion kan då tillägnelse av textens komplexa problematik komma till stånd. Något ditåt kunde majevtikern Jesus mena med sina hårda ord; just detta är i vart fall den estetiska erfarenhet som Jauss sätter samman med sin analys av det kristna katharsis-begreppet.

Vikten av tillägnelse genom distansering betonas också i sekulära sammanhang.¹²⁹ Jerome McGann finner rentav att frånvaron av motstånd i läsningen skapar en »transparency effect», som hämmar studenternas tillägnelse av fiktionstexter på ett reflekterat sätt:

So long as the fictions were not self-consciously reflexive and experimental, the undergraduates met the texts with pleasure and a certain kind of understanding. That pleasure and understanding, however, proved a serious obstacle to the students' ability to think critically about the works and their own thinking. It generated a kind of "transparency effect" in the reading experience, preventing the students from getting very far toward reading in deliberate and self-conscious ways. (McGann 2001:144)

I ett svar på McGanns artikel beskriver Jeffrey Skoblow *litteraritet* som »[t]he negative capability of dwelling in uncertainties—the act of suspending ourselves there, unresolved», och denna negativa förmåga »involves writers and books and texts as well as readers and teachers equally» (Skoblow 2001:400).

Detta är kanske också en passande beskrivning av litteraturens *bruk*: ingen negativ estetik, men förmågan att glömma sig själv, begrunda tecknen och dröja i det ovissa.¹³⁰ Och den förmågan kan både empatiska och andaktslitterära läsarter utveckla, både inom och utom givna litterära system.¹³¹

2.3 Kanon, klass, kulturavstånd (Karl Östmans »Kapar-Karlsson», 1912)

2.3.1 Föråldrad litteratur?

Undervisningen i litteraturvetenskap inbegriper som framgått inte minst litteraturhistoria. Studenterna skall övas i att placera in de litterära texterna i deras historiska sammanhang och analysera dem utifrån en historisk läsart. Men vilka texter skall läsas? Och *hur* skall de läsas?¹³² Sådana frågor ger upphov till ändlösa diskussioner i lärarkollegiet om vilka texter som är mest representativa, mest inflytelserika, mest politiskt korrekta eller helt enkelt 'bäst', eller av andra skäl oundgängliga i grundkursernas kanon. I *Den svenska litteraturen* – den handbok som används för den svenska litteraturhistorien – presenteras urvalet utifrån kriteriet »den dikt som talar till vår egen tid», »de ännu levande texterna»:

Vi har dock inte kunnat eller velat tillämpa den vetenskapliga princip, enligt vilken en valhänt bröllopsdikt och Stiernhielms *Hercules* är likvärdiga studieobjekt. Ingen kan gärna förneka, att stora författarskap kan överleva sin samtid och dess ideologiska behov för att tala till eftervärlden. [...] – vi söker den dikt som talar till vår egen tid. Att hävda den stora diktens giltighet, [...] hör till de uppgifter vi ålagt oss. [...] Men framför allt vill vi alltså lyfta fram de ännu levande texterna [...] inte bara som delar av ett historiskt förflutet utan som ännu

verkande krafter i vår egen samtidshistoria.
(DSL 1:12f)

Det finns alltså enligt detta synsätt *tidlösa* texter, som lever och talar till vår egen tid – det vill säga, stor litteratur. Och så finns det *föråldrade* texter, som är stumma, döda – kanske rentav dålig litteratur. Ett exempel på det senare är »våra första svenska romaner», exempelvis Jakob Mörks *Adabrik och Giötbildas Äfventyr* (1742–44) och *Techla, eller den bepröfvade trones Dygd* (1749–58), båda från mitten av 1700-talet. Dessa både äventyrsmåttade och fromt didaktiska verk omnämns fortfarande i litteraturhistorie-skrivningen, men betecknas som »föråldrade». I *Den svenska litteraturen* beskrivs mycket riktigt Mörks romaner, men framställningen återfinnes i en notis vid sidan av huvudtexten, och avslutas så här:

För den svenska romanens vidare utveckling saknar Mörks två arbeten betydelse. Deras litteraturhistoriska intresse ligger i att de är våra första romaner. Internationellt sett var de när de skrevs redan föråldrade, två senkomna svenska exemplifieringar av några av de romantyper Voltaire snart skulle komma att parodiera i *Candide*.
(DSL 1:291)

Mörks romaner är alltså *föråldrade* eftersom de utformats efter en estetik som övergivits redan i sin samtid och internationellt bara lämpar sig för parodiering. Dessutom saknar de inflytande i litteraturhistorien och representerar heller ingen levande litteratur i vår tid – de saknar *angångsmening*, kunde vi säga (se ovan 2.2.4). De har noga besett aldrig varit stor eller ens god litteratur, enligt *Den svenska litteraturen*.¹³³ Annat är det med Homeros, Dante, Shakespeare, Goethe, Eliot, Joyce och Proust; ja, även Sapfo, Margareta av Navarra och Virginia Woolf räknas

numera in såväl i ett omistligt kulturarv som i den litteraturvetenskapliga undervisningens *kanon*. Andra tidigare kanoniserade namn har i gengäld fallit bort.

Min avsikt är nu inte att angripa vare sig den litteraturhistorie-skrivning eller den bedömning av Mörks romaner jag citerat. Inte heller är jag ute efter någon kanondebatt, det vill säga, om litteraturhistoriens tio-i-topp-lista. Men jag vill anställa reflexion över detta begrepp *föråldrad*: var uppstår anakronismen – hos texten eller läsaren? Det är ju inte litteratur av hög ålder som är föråldrad – till exempel verk av Homeros, Dante, Shakespeare, Goethe och Stiernhielm räknas till den äldre litteraturens historia, men anses tidlösa och rentav bärande i vår kulturtradition. Ändå är de förstas präglade av sin tid, och det kan krävas en viss blindhet för att få dem att leva på *våra* villkor – en blindhet som enligt exempelvis McCormick är ofrånkomlig, även om vi inte är medvetna om det: »We see what is 'there' in the text's past in part because of the way we are positioned in the present» (McCormick 1994:71). Det betyder inte att vi ensidigt projicerar vår samtid på textens förflutna, men att historisk förståelse kräver att avståndet och skillnaden uppmärksammas, ja även att de *sätt* på vilka vi uppfattar skillnaden präglas av vår situation i en annan tid.¹³⁴ Men uppgiften i den akademiska undervisningen i detta fall är, skriver McCormick, att ge studenten diskursiva redskap att få syn på den historiska distansen och sin egen läsarpå position, det vill säga, uppmärksamma både textens och sin egen repertoar.¹³⁵

I det akademiskt-professionella sammanhanget är det då inte fråga om att i första hand läsa klassikerna som samtida eller tid-

lösa, utan tvärtom att hålla på det historiska avståndet – klassikernas ’föräldrade’ karaktär – och försöka förstå hur ens eget filter ser ut.¹³⁶ Detta blir förstås än mer både angeläget och komplicerat om klassikern ifråga är en översättning – vilket är det vanliga på grund av bristande språkkunskaper hos dagens studenter.¹³⁷ Det hindrar förstås inte att identifikatoriska eller på annat sätt anakronistiska läsarter *också* kan tillämpas – till exempel för att pröva en klassikers tidlöshet eller aktualitet; men det sker då utan hänsyn till textens historiska repertoar eller »relationship to the historical and ideological conditions in which it was produced», som McCormick (1994:88) formulerar det.

Vad gäller läsning av klassiker är det då två motsatta problem som undervisningen har att tampas med: det ena är att klassikernas ’tidlöshet’ anakronistiskt överbetonas; det andra är att studenterna upplever dem som ’föräldrade’ snarare än som tidlösa. Ett tredje problem (om man vill se det så) är emellertid att själva ålderdomligheten kan framstå som ett litterärt värde. Ty flertalet klassiker *är* ju redan så gamla att deras ålderdomliga karaktär är självklar – och i en del fall kan denna *radikala* skillnad till moderna tankeformer och uttryckssätt framstå som ett särskilt litterärt värde. Distansen främmandegör det alltför välkända och låter det bli sett på nytt. Så var det exempelvis när T.S. Eliot fann ett sätt att skapa modernistisk poesi i den sedan länge föraktade engelska 1600-talspoesin: han anlade *en ny läsart* (Eliot 1948:220f, 226f).

Det intressanta problemet med ’föräldrad’ litteratur idag uppstår emellertid, enligt min mening, först med moderniteten: när texterna ligger oss tillräckligt nära i tiden för att framstå som välbekanta, men detta väl-

bekanta samtidigt framstår som otidsenligt, passé och i så måtto avlägset. Det kan vara estetiska aspekter som väcker misshag eller löje, men det kan också vara tematik, föreställningsvärld eller idémönster. Texterna tycks då platta och lockar inte till seriösa läsarter.

Men är det i så fall verkligen texterna som förlorat sin relevans? Är det inte snarare så att moderna läsvanor skymmer sikten? Skulle man inte lika gärna kunna vända på resonemanget och hävda, att det inte är texterna som blivit föräldrade, utan läsarna – eller rättare *läsandet* – som mist kontakten med vissa *läsarter*: att inte bara historiemedvetandet krympt utan också förmågan att möta i vidare mening ’främmande’ behov och perspektiv? Den frågan vill jag nu belysa med en berättelse ur det tidiga 1900-talets arbetarlitteratur som exempel, nämligen Karl Östmans »Kapar-Karlsson» i samlingen *En fiol och en kvinna* från 1912.

2.3.2 Karl Östman, arbetarlitteratur & studentläsningar

Karl Östman hör till de föga uppmärksammade ur den första generationens arbetarförfattare från perioden 1900–1920, och denna tidiga arbetarlitteratur är i sin tur betydligt mindre uppmärksammad än den från 1930-talet, med Ivar Lo-Johansson, Jan Fridegård och Wilhelm Moberg som stora namn.¹³⁸ Även Harry Martinson och Eyvind Johnson började som arbetarförfattare av den andra generationen, men sökte sig tidigt utanför arbetarlitterära motivkretsar, hamnade på parnassen, blev hedersdoktorer, valdes in i Svenska Akademin och fick slutligen nobelpriset 1974.

Men Karl Östman ingår inte i någon kanon – utom möjligen arbetarlitteraturens

egen, om man nu kan tala om en sådan.¹³⁹ Östman, liksom hans generationskamrater bland arbetarförfattarna skriver i en realistisk och stundom naturalistisk tradition med romantisk-sentimentala och ibland melodramatiska inslag – det är välkända 1800-tals-mönster, som möter såväl hos Zola och Strindberg som i följetongsroman och populärutgivning. Speciellt för denna den första generationens arbetarlitteratur är en öppen, montageliknande form, där arbetet, överlevnaden och kollektivets kamp för bättre villkor står i centrum – den andra generationen behandlar hellre individens frigörelse från kollektivet och gör det i bildningsromanens mer slutna form.¹⁴⁰

Men arbetarförfattarna skriver också i en *didaktisk* tradition med anor från både förmodern pragmatisk estetik, religiös väckelse och politisk kampdikt. Ambitionen var att påverka, förändra – att *lära, röra* och *väcka* så många som möjligt, eller med andra ord beröra och *angå*. Men läsarna – både bland arbetarna och i borgerligheten – ville *behågas*; man sökte underhållning, spänning, skönhet, inte påminnelser om eget eller andras elände – en inställning som inte minst Karl Östman dystert noterar, även bland sina egna (jfr Östman 1912:44).¹⁴¹ Redan arbetarförfattarna själva konfronterades med detta problem: *hur kombinera didaktik och estetik?*

Det didaktiska syftet drar åt en äldre nyttobetonad estetik, medan det konstnärliga drar åt litterära experiment med dessa gamla medel. Brukslitterära och skönlitterära tendenser tvingas på så vis samman till en knut av spänningar. Arbetarlitteraturen kan i det perspektivet framstå som en föråldrad och valhänt hopkommen klasslitteratur med högst begränsad giltighet – inte

minst i det postindustriella samhälle, där själva begreppet arbetare snart är en anakronism.

Men dessa till synes motsatta tendenser *understödjer* också varandra: tidens arbetarförfattare skrev i alla genrer och medier, och använde skönlitteraturen som ett brukslitterärt medel – men i tjänst hos en *annan* didaktik än debattartikelns, pamflettens och kampdiktens. Det är en *litterär* didaktik, men utan den sorts litteraritet som premieras i en modern litterär institution; denna så att säga proletära litteraritet var främmande för det 'intresselösa skådande', som med Kant blev grundläggande i modern estetik, och som också präglar grundläggande synsätt i den akademiska undervisningen (jfr ovan 2.2.1). Må vara att detta är brukslitteratur med en bestämd social funktion. Den uppfattas och kritiserats ändå som 'skönlitteratur'. Men hur ser i så fall denna *funktionsnella* estetik ut? För att besvara den frågan krävs inövning i ett annat synsätt än det som styr gängse litteraturforskning och litteraturkritik.

En historisk utgångspunkt är, att det här är fråga om just en *brukslitteratur* i *litterär* form (noveller, romaner). För att någon 'litteraritet' skall komma till synes måste också bruksaspekten uppmärksammas, det vill säga, det *funktionssammanhang* som texterna är gjorda för. Först därefter kan man ställa frågan om deras moderna relevans – utanför det ursprungliga brukssammanhanget. Man måste i så fall, som Jauss skriver, ta omvägen om en historisk läsart för att komma till en modern.¹⁴² Samtidigt filtreras den valda historiska läsarten genom det moderna filter vi alltid har framför ögonen, som McCormick påpekar (ovan 1.2), så vad det handlar om är att återvända till utgångspunkten, men

på en högre nivå, det vill säga, med insikt om den anlagda läsartens filtrera(n)de och relativa karaktär.

Det är bland annat därför det har varit intressant att låta studenterna läsa Karl Östman: ett okänt namn i en marginaliserad litteratur med låg prestige; som likafullt haft stor betydelse i sitt historiska, kulturella och inte minst litterära sammanhang; och som laborerar med en för dagens unga både okänd och främmande repertoar. Men hur skall de förberedas inför läsningen av en sådan text, så att säga *extra muros*? Vad måste tillföras deras allmänna och litterära repertoar för tillägnelse av texten på dess historiska villkor? Hur kan de antas läsa utan historiska ledtrådar? Hur mycket bidrar texten själv med, och hur mycket av det kan läsarna förväntas uppfatta och bli hjälpta av?

Jag har provat att låta studenter på A-nivå läsa både med och utan kännedom om den historiska och litterära kontext, som präglat textens repertoar.¹⁴³ Men i båda fallen har jag givit dem uppgiften att själva undersöka hur texten förbereder deras läsande, i förhoppningen att de därmed – i McCormicks anda – skulle komma till insikt om sin egen läsart. Uppgiften var av typen 'Studera hur läsrollen byggs upp i texten, det vill säga, med vilka medel texten leder läsandet mot berättelsens upplösning och förser med ledtrådar till berättelsens tolkning'. Trots sin ännu magra litteraturhistoriska repertoar kunde många studenter lyfta fram passager som ledde dem i läsningen och även föreslå tolkningar förenliga med en historisk läsart och textens repertoar. Ty den repertoar som behövs för en koherent läsning sätts till stor del fram, gestaltas eller på annat sätt

förmedlas i själva texten; texten kan sägas 'utbilda' läsaren under läsaktens gång.

Vad båda grupperna emellertid hade problem med var framför allt *berättartekniken*, med dess blandning av mimetisk realism, impressionistiskt montage, personliga berättarkommentarer och explicit metafiction; men också det *klassperspektiv* som denna proletära novell konsekvent anlägger föreföll problematiskt. Här räckte studenternas allmänna och under kursen hittills förvärvade litterära repertoar uppenbarligen inte till. Trots att exempelvis grundläggande narratologiska redskap satts i händerna på båda grupperna tidigare i kursen hade de stora svårigheter med tillämpningen – det blev en *mismatching*, som McCormick kallar det, utan de produktiva spänningar som uppstår i ett lyckat möte mellan textens och läsarens olika repertoarer.¹⁴⁴ Ingen student gav uttryck för uppfattningen att *texten* skulle vara föråldrad; däremot skulle deras *läsart* i många fall kunna beskrivas på det sättet: den röjer en förväntan om en rakt berättad text med mimetiska anspråk och otvetydig tendens – en texttyp som i dagens postmodernistiska litteraturklimat sannerligen anses föråldrad. Det är denna förväntan som kommer på skam hos studenterna, och handböckerna gör heller inte mycket för att på sikt ändra på den.¹⁴⁵

I det följande skall jag ge exempel på några av stötestenarna i berättelsen om »Kapar-Karlsson» och hur dessa problematiska passager bidrar till en appellstruktur, som studenterna påverkas av men inte riktigt kan svara på. Först en kort presentation av texten, stötestenarna, något om textens repertoar, samt slutligen en diskussion av textens appellstruktur.¹⁴⁶

2.3.3 Texten – och dess stötestenar

»Kapar-Karlsson», i samlingen *En fiol och en kvinna* 1912, är en arbetsskildring som slutar med en olycka: en avsliten hand i kapmaskinen på sågverket under ett nattligt arbetspass i mörker, kyla och ishalka; ångaren i hamnen skall lastas med bräder, och det är brått att realisera beställningen: »Ut ska 1,800 standards i rödaste rippet utan nåd!... Och här ska valsas!» (36) Strategiska steg i arbetsprocessen beskrivs, och framställningssättet är förvisso realistiskt; men det är en *impressionistisk*, liksom rumphuggen realism, med många typografiskt markerade avbrott, blankrader, ljudhärmande neologismer, och liknande. Tecknen sprider ut sig på baksidan så att texten redan vid en hastig anblick ter sig splittrad och fragmentarisk – som ett montage av sentenser och repliker mer än en sammanhängande berättelse.

Berättandet hålls i tredje person, men detta formspråk hör inte med till föreställningar om klassisk eller 'bred' realism, och det skapar problem för ovana läsare: de finner denna text oväntat svårläst, vilket en 'realistisk' text inte 'borde' vara. Även om realism-begreppets variationer behandlas i undervisningen, och redovisning av *teorier* om realism inte bereder större svårigheter, så är den teoretiska insikten att realism kan förenas med montage-teknik och illusionsbrytande grepp svår att hantera i den praktiska tillämpningen. Återigen: tillämpningen och praktiken är undervisningens hårdaste stötesten.

Beskrivningen av arbetsprocessen, och inte minst de ljudhärmande uttrycken, fungerar också *proleptiskt*, det vill säga, förebådar olyckan. Kapverken liknas vid »vidunderliga djur» som »[b]et med korta, hundlika gläfs» när plankorna kommit

tillräckligt nära (36). När en träbit fastnar i maskineriet talas det om »trissans entoniga, hungriga, allttjämt hungriga: tsit! tsit! – tsi-i». Och så berättarkommentaren: »Men hon skulle suga åt sej en bit varmt, den hungriga, bli mätt och tystna ...» (44). Tidigt i berättelsens betonas vikten av »att ha ögonen med sig om ej en olycka skulle ske lätt!» Det talas också olycksbådande om hur »barackerna» på land »stod gammalröda, tysta och dystra, som bevittnade de en tragedi...». Den komplexa satsbyggnaden här speglar den livfulla impressionistiska verklighetsuppfattningen, men denna kontrasteras samtidigt mot tragedins antydda obönhörlighet och stjärnornas likgiltiga orörlighet – enligt några studenters tolkning:¹⁴⁷

Och på issörjan, där en bogserare dragande pråmar bökade, låg ljuset från bågglamporna och fotogenblossen, ångarnas, likt en väv i silver och höstlöv — gick på däckens fladdrande och fint, över pråmtaken — kröp upp i brädgården — slank in mellan stabbarna, klättrade på små hus av avfall, strön och takbräder som låg i gångarna — flöt tunt och matt opp på land, där barackerna stod gammalröda, tysta och dystra, som bevittnade de en tragedi...

▲ På himlen lyste stjärnorna. (40)

Prolepser som denna noterar studenterna tacksamt; de utgör ju också vackra exempel på hur läsandet förbereds i texten, det vill säga, bidrar starkt till lösning av den uppgift jag givit dem.

I berättelsens strategier ingår också *analepser*, Karlssons återblickar, som tar in det fattiga hemmet, den barnsängssjuka hustrun och den allt barnrikare familjen på scenen för arbetsskildringen – störande moment både i fiktionsvärlden och läsakten. På grund av dessa i arbetet främmande tankar

minska
indrag!

tappar Karlsson koncentrationen vid kapverket – han »genomgick i tankarna nattens händelser medan han kapade» (41) – och läsaren av den tuffa arbetsskildringen kastas in i en helt annan föreställningsvärld, präglad av oro, ömhet, längtan och stark, skygg, valhänt kärlek:

Alla detaljer, en efter en levde opp igen hos honom — han kastade somliga, som sentimentala för honom, en karl, ifrån sej, men de kom på nytt.

Tänk om hon skulle dö! — — (41f)

Och 12 år hade de varit gifta. Så fort tiden gick! Det var ju inte alls längesedan då — sedan hon låg mot bröstet hans varm, vacker och trånande... munter var hon alltid, och hon kunde krypa intill en, och smeka en mjukt och lent som en teaterfröken...

Men varför skulle han tänka på sånt?... varför skulle han tänka — (42f)

Genom den montageartade framställningsformen med tvära brott och lakuner mellan styckena skall läsaren förstå, att sådana 'omanliga' och för arbetet riskabla tankar rör sig inne i Karlsson även när berättelsen återgår till att skildra det yttre händelseförloppet vid kapverket. Dessa analepser fungerar således även proleptiskt, som förebud om den kommande olyckan (vilket uppmärksamma studentläsare också påpekar).

Denna existentiella, till privatlivet och intimsfären hörande medmänsklighet har emellertid en social motsvarighet i solidariteten med arbetslaget och kamraterna. I den solidariteten innefattas i denna berättelse också den fumlige nykomlingen, »knubbpojken», som »var billigare än en äldre», men också löpte större risk att bli av med fingrarna (37). Karlsson låter visserligen sin förtvivlan gå ut över pojken i »hårda ord,

slungade ut i den förpintes avsikt att söka lisa» (43). Men han ångrar sig snabbt och ger pojken ledigt en stund, för att denne skall få tillfälle att röra på sig och få upp värmen. Det är under denna ledighet som olyckan händer. Pojkens uppgift var att skyffla bort avfallet— »knubben» — så att det inte skulle hindra sågtrissan, men när Karlsson försöker sköta båda uppgifterna själv så går det illa. (Någon studentläsare kommenterar också det ödesdigra i denna solidaritetshandling, men utan att uppmärksamma dess kollektiva, klassmässiga aspekter.)

Det mest egendomliga i den här berättelsen – det som verkligen bäddar för en så kallad *begrundande läsart* (Agrell 2003) – är emellertid, att centrala avsnitt i händelseförloppet beskrivs i detalj ända fram till ögonblicket för olyckan. Men just där gör berättelsen halt, och en helt annan sorts text skjuts in, som diskuterar huruvida händelsen alls är värd att beskriva – den är ju så vanlig, vardaglig och banal – och hur det i så fall borde göras:

Händelsen hör inte till de mera sällsynta inom sågindustrin, tvärt om, och den är inte av det säregna slag av olyckor, att jag just därför bör tala om den.

Jag kunde gå förbi den med en lätt ryckning på axlarna också; jag vore ingen »blöt« då och »modern«, för all del.

Eller jag kunde låna ur svenska litteraturen en fras och sluta av min Kapar-Karlsson med, vackert.

Men sågverksfolket är inte så lyckliga »komedianter«, inte, och jag vågar mej på försöket att visa på en scen ur skådespelet, även med risk att förefalla »tråkig«. — (44)

Men berättaren avstår från att försöka beskriva händelsen; i stället vänder han sig direkt till läsaren med en serie retoriska frågor, vilka manar läsaren att själv före-

ställa sig händelsen eller minnas den typen av händelser – den nu inträffade är bara ett *exempel*:

Du har sett blod –? rött, varm blod som frustat fram, som format sej där det föll i fläckar, som ångat i kölden för att strax frysa till is . . . ?

Du har sett en hand, en arbetares bruna, valkiga och knotiga hand sönderslitas, så den inte längre är en hand: i en hudslimsa hänger något, som ska föreställa ett finger, kvar, men »någonstans» på en bänk och inunder i sågspån, ligger de andra...

Och du har sett i ett lampglas en stackars fluga väsnas för ett avsvett ben?

Nå. (44)

Och så fortsätter berättelsen. Men då har olyckan redan hänt, i texten markerad endast med en blankrad och »— — —». Det som nu berättas är bara att kamraterna »halvt bar, halvt släpade» bort den skadade. Sist kommer en betydelsediger upprepning, »På himlen lyste stjärnorna», och berättelsen är slut.

Berättarens meta-fiktiva inbrott i berättelsen har faktiskt ingen student hittills lyckats kommentera. De flesta ignorerar det, och de som kommenterar det försöker naturalisera och assimilera det i den realistiska diskursen. Berättarrollen utgör över huvud taget ett helt röse av stötestenar för läsandet, främst eftersom fokaliseringen växlar så mycket mellan extern och intern. Men också eftersom berättarens art av närvaro är högst skiftande: ibland anläggs ett sakligt didaktiskt-belärande perspektiv, och ibland ett expressivt-värderande eller gnomiskt. Det är som kunde studenterna inte acceptera denna växling, utan måste förutsätta att *antingen* den ena *eller* den andra möjligheten skall gälla. Därför tenderar också deras

beskrivningar av berättarrollen att bli ofrivilligt motsägande. En hel del noterar visserligen växlingen, men framhärdat i en ensidig karakteristik: *antingen* objektiv och osynlig berättarhållning *eller* subjektiv och närvarande; *antingen* extern och behavioristisk fokalisering *eller* intern och empatisk. Ja, någon hävdar rent av, att berättaren genom sin sakkunniga kommentar till arbetsprocessen från en *extra- och heterodiegetisk* position, d.v.s. på en nivå ovanför och utanför *diegesen*, fiktionsvärlden, måste vara *intra- och homodiegetisk*, det vill säga, befinna sig inom *diegesen* som aktör i fiktionsvärlden och den berättade historien.¹⁴⁸ Det finns en viss logik i den tanken, men den blandar ändå samman historiens och berättelsens nivåer. Inte ens berättarens metafiktiva inbrott i berättandet berättigar denna slutsats, eftersom inbrottet formellt avser berättelsen och inte historien (som ju inte heller har någon egen realitet, utan måste rekonstrueras ur berättelsen); må vara att inbrottet här får 'stjäla tid' från historien, och detta då 'orsakar' en lucka i berättelsen.

De flesta upptäcker den proleptiska och antropomorfa funktionen hos bildspråket som förebådar olyckan (rovdjursmetaforiken), men inte alla märker berättarrollens didaktiska egenheter i övrigt. Ofta förbises berättarens didaktiska grepp att skola in läsaren i den referensram och yrkesvokabulär som krävs för att förstå det rent mimetiska händelseförloppet på sågverket. En del förväxlar den heterodiegetiska men personligt närvarande och kommenterande berättaren (som ett par gånger också talar om sig själv som »jag») med en homodiegetisk berättare.

Många har svårigheter också med den metalitterära funktionen i berättarens di-

rekta hänvändelse till läsaren med reflexioner om sin egen berättarkonst. Det närvaroskapande greppet att ge illusion av att *händelseförloppet i historien* utspelar sig *samtidigt med berättandeprocessen* är också ovanligt kvalificerat: det medför ju att berättandet så att säga kommer på efterkälken i den metalitterära pausen när berättaren vänder sig direkt till läsaren. Det vill säga: när berättandet av historien återtas, så har olyckan så att säga 'redan hänt'. Greppet instiftar två parallella men olika realitetsdimensioner på samma tidsaxel, så att det händelseförlopp som *förgrundas* i den ena verkligheten samtidigt *skymmer* det pågående händelseförloppet i den andra. Greppets funktion blir i det perspektivet mer *anti-mimetisk* än *meta-fiktiv*.

2.3.4 *Textens appellstruktur: det dubbla tilltalet*

Vilken funktion i berättelsens helhet har då denna problematiska passage? Och hur påverkar den textens appellstruktur? Vad behöver tillföras texten – eller läsaren – för att funktionen skall framträda som läsbar?

På den sista frågan vågar jag hävda: nästan ingenting, bara uppmärksam läsning.¹⁴⁹ Berättaren säger det själv: »Händelsen hör inte till de mera sällsynta inom sågindustrin, tvärt om, och den är inte av det säregna slag av olyckor, att jag just därför bör tala om den» (44). Ett sätt att svara på den appellstruktur som detta meta-fiktiva tilltal formar är att läsa texten som *exemplum*. Just på grund av händelsens 'icke-ovanliga' karaktär kan berättaren använda den som ett *exemplum*, och genom exemplumfunktionen får berättelsen allmängiltighet. Enligt en exempelpedagogisk läsart är det inte bara Karlsson eller hans hand som saken gäller, utan hela den klass av kroppar

och kroppsarbetare som Karlsson och hans hand – förkroppsligar och därmed *representerar*.¹⁵⁰ Detta kan synas som en tolkning snarare än en beskrivning av textens appellstruktur, men den genereras ur det klassperspektiv som en exempelpedagogisk läsart här medför. Berättelsens udd riktas i det perspektivet mot hela det system av utsugning och människoförakt som kapitalistiska skogsbolag och girigt – explicit omnämnt – »baggböleri» representerar. Den som kommer i systemets våld är illa ute, inte bara fysiskt utan också moraliskt: »Om en förman är mycket ond och mycket feg, är detta i flesta fall en naturlig konsekvens av 'systemet' (baggbölnas)» (38), hävdar berättaren.

Därmed markeras också, att historien utspelas vid tiden för koloniseringen av Norrland,¹⁵¹ vilket aktualiserar en socialhistorisk repertoar, som några studentgrupper saknade. Men denna kunskapslucka tycks, som redan nämnts, inte ha påverkat förmågan till meningsfull läsning; och de grupper som försetts med sådan kunskap har inte heller omsatt den i sina läsningar. Därmed inte sagt att den saknar relevans för tolkningen och berättelsens signifikans; som jag visat i annat sammanhang (Agrell 2003; 2005; 2008) är det alldeles tvärtom: med en historisk läsart, som tar hänsyn till textens allmänna och litterära repertoar blir fler aspekter av texten synliga, signifikanta och åtkomliga för kommentar. Men texten är tydligen läsbar även det perspektivet förutan.

Den omedelbara poängen med att använda berättelsen »Kapar-Karlsson» i ett litteraturvetenskapligt undervisningssammanhang är emellertid litteraturhistorisk och estetisk: att berättelsen på ett närmast

chockerande sätt för samman åtminstone tre helt olika och ofta oförenliga litterära tendenser: (1) en *modern* impressionistisk *realism*, som samtidigt förtydligar (2) den *didaktisk-pragmatiska* orientering som hör *förmodern brukslitteratur* till – samtidigt som den didaktiska funktionen realiserar via (3) *meta-litterära* och *anti-mimetiska* grepp, som snarare hör hemma i en *modernistisk* tradition, baserad på idén om konstens autonomi och *l'art pour l'art*.

Berättelsens moderna realism enligt (1) kommer till tydligt uttryck i beskrivningar av arbetsprocessen och de redskap som används – beskrivningar vars didaktiska utförlighet framstår som omotiverad om de antas riktade till de läsare ur författarens egna led, vilka andra mer införstådda aspekter av tilltalet gör trolig:

Ty det är så, att knubben ska strax nappas undan för att inte antingen falla i hög mellan verket och »loppan«, som ledningsvagnen, som står närmast pråmen på kajen, också kallas — eller bli liggande ovanpå springan, till hinders. (37)

Om man däremot tänker sig att texten samtidigt riktas även till en borgerlig publik utan egna erfarenheter av vare sig sågverk, kapverk eller kroppsarbete, så får detaljrealismen en välmotiverad didaktisk funktion enligt (2).¹⁵² Men denna didaktiska ansats genererar i sin tur det meta-fiktiva berättartilltalet enligt (3), där berättaren explicit kommenterar sitt berättande – kommentarer som också avslöjar hans pessimistiska föreställningar om sin tilltänkta publik och dess förväntningar.¹⁵³

Appellstrukturens dubbla tilltal förklaras dock bäst med hänvisning till textens allmänna repertoar – dess historiska produktionsbetingelser och den dåvarande situ-

ationen i förlagsvärlden; och dessa materiella förhållanden präglar i detta fall också textens *litterära* repertoar (Olsson 1979:69f).

2.3.5 *Textens repertoar: modernisering och klassperspektiv*

Karl Östman verkade i ett tidigt 1900-tal som präglades av flera moderniseringsprocesser: industrialisering, proletarisering, urbanisering, sekularisering och inte minst massmedialisering – detta var den moderna pressens genombrottstid. Perioden innefattar unionskris, bondetåg, borggårdskris, rösträttsstrider, politisk och ekonomisk storstrejk 1902 och 1909, hungerkravaller, världskrig och rysk revolution. Arbetarrörelsen hade etablerat sig och blivit en maktfaktor också i parlamentet (SAP hade 34 platser 1908).¹⁵⁴ Men den präglades också av inre strider mellan revolutionärer och reformister, särskilt efter nederlaget i storstrejken 1909. 1917 splittrades det socialdemokratiska partiet: revolutionärerna utslöts och bildade en egen organisation.¹⁵⁵

Det rör sig om en ekonomisk, social och politisk omvandling med vittgående effekter också på det kulturella och andliga området – långt ner i folklagren. I litteraturforskningen talas bl.a. om *parnassens demokratisering*.¹⁵⁶ För samtidigt som det litterära avantgardet experimenterade med sensymbolism och begynnande modernism i *l'art pour l'art*-estetikens skola, började nya grupper av författare träda fram, med helt annan bakgrund och inriktning. De rekryterades inte bara från den nya penningmedvetna borgerligheten och den liberala journalistkåren,¹⁵⁷ utan också från arbetarklassen och det proletariserade bondeståndet. Och för dessa nya grupper är litteratur en fråga om *realism* – trovärdig verklighetsframställning.

Men realism-begreppet problematiseras också. För *vilken* sanning och verklighet är det fråga om, och *vems*? Och med vilka kriterier på trovärdighet? (Se Lodge 1997:25; Eysteinson 1990:194f) På sådana frågor gav texterna ganska olika svar. Svaren i sin tur betingades av den enskilde författarens verklighetsuppfattning – den mer eller mindre 'moderna' verklighet han hade erfarenhet av och språk för. Och den tolkningen visade sig förbunden med olika *värdeperspektiv*. Med moderniteten följde bland annat en uppvärdering av *individ* och den enskildes ansvar och initiativ. Detta betonades också inom arbetarrörelsen, men inte i termer av individualism: individens möjligheter kunde frigöras först i den sociala gemenskap som klassolidariteten utgjorde; den ensamma individen var däremot utlämnad åt samhällskrafter bortom individens kontroll. Värdeperspektivet kommer här till uttryck som *klassperspektiv*, ofta sammankopplat med *klassolidaritet*.

Det är mot denna fond av modernisering, klasskamp och kulturell breddning som den tidiga arbetarlitteraturens repertoar av föreställningar, tankefigurer och litterära strategier skall ses, åtminstone enligt en historisk läsart. I »Kapar-Karlsson» är klassperspektivet starkt framhåvet, inte minst i skildringen av den hänsynslösa arbetsledaren och överlöparen, som går bolagets och »baggbölar» ärenden. Klassolidariteten är inte lika framträdande – med Iser och Stockwell kunde vi säga, att den inte är *förgrundad* och därför inte står fram som *theme* eller *dominant*. Men som redan påpekats är klassolidariteten likafullt en helt avgörande aspekt av berättelsen, medskyldig till olyckan som den är: det är ju på grund av solidaritet med »sin lille kamrat» som

Karlsson tar över hans arbete vid sågtrissan. Men det blir alltså Karlsson som drabbas i pojkens ställe; och det är denna alltför vanliga typ av tillfälligheter som motiverar greppet med det meta-fiktiva avbrottet, där berättaren begrundar denna sorts händelser och hur de skall berättas. På grund av sin komplexa metafiktiva och antimimetiska funktion kan greppet antas ingå i en samtida protomodernistisk repertoar; men det kan lika gärna sägas ingå i det traditionella muntliga berättandets repertoar, där berättaren är fysiskt närvarande och kan vända sig direkt till sina åhörare med kommentar, reflexion och inte minst utvecklingar.

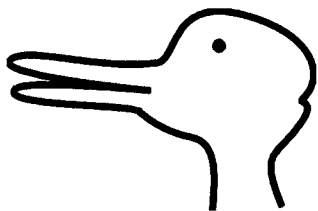
Till det muntliga berättandets skriftliga uttryck skall jag återkomma i avsnittet om Sundman nedan (2.7).

2.4 Perspektivförskjutningar

(Ninni Holmqvists »Modellens död», 1996)

Att tolka en text, skriver Roland Barthes, är inte att säga vad den betyder, utan att bedöma vari dess *mångfald* består (Barthes 1975:11). Iser betonar att »the interpreter's task should be to elucidate the potential meanings of a text, and not to restrict himself to just one» (Iser 1978:22). I samma anda betonar han vikten av att kunna växla perspektiv: att i läsandets *wandering viewpoint* låta *theme* och *horizon* byta plats (Iser 1978:115f, 202).

Förmågan att växla perspektiv är, som jag ser det, grundläggande: i allt vetenskapligt arbete – inte minst i litteraturvetenskaplig textanalys – liksom i livet i stort. Denna förmåga är förbunden med vad Ludvig Wittgenstein kallar *aspektseende*, som bygger på gestaltpsykologiska teorier om den mänskliga perceptionens begränsning och selektivitet; den Jastrowska ankharen förenar två



helt skilda aspekter i en och samma figur – ankan och haren – men vi förmår bara uppfatta en aspekt i taget (Wittgenstein 1992:223–228).

Däremot kan vi normalt välja under vilken aspekt vi vill se figuren och även växla mellan aspekterna – som då genererar helt olika gestalter; de rent av *tittar* åt olika håll, trots att ögat bara utgörs av en punkt. Alla människor med erfarenhet av ankor och harar har denna förmåga till *aspektskifte*. Den som bara sett ankor – kan däremot inte uppfatta figuren under aspekten 'hare', och omvänt: han eller hon är *aspektblind*. Man kan också tänka sig att den aspektblinde har rik erfarenhet av harar, men däremot hatar harar eller lider av harskräck och därför *motarbetar* harens aspekt av figuren (men den möjligheten nämner inte Wittgenstein).

Aspektblindhet är, som man kan förstå, en vanlig åkomma i litteraturläsning,¹⁵⁸ och till dels även en nödvändig betingelse för att texten skall ta gestalt och producera mening: textens *hela* betydelsepotential för alla tänkbara läsare i alla tänkbara sammanhang är naturligtvis oåtkomlig och skulle dessutom inte kunna forma någon gestalt. Men såväl litteraturen som den litteraturvetenskapliga textanalysen kan utveckla och öva förmågan till aspektskifte – litteraturen genom bland annat dubbeltydiga figurer och olika typer

av främmandegöring; litteraturanalysen genom att uppmärksamma och undersöka sådana figurer och grepp, exempelvis med avseende på hur de producerar mening.

Iser diskuterar textuell mångfald i många olika sammanhang (t.ex. Iser 1978:118), men intresserar sig särskilt för i vad mån texten kan hjälpa fram ett aspektskifte hos läsarna. Vad som krävs är att läsarna blir »placed in a position which enables them to actualize the new view». Denna position kan inte förläggas till fiktionsvärlden, eftersom den ju skall erbjuda en (extradiegetisk) blickpunkt *utanför* denna värld, varifrån denna kan observeras. Texten måste därför i läsningen *frambringa* en position från vilken läsaren kan se sådant som han inte kan se utifrån sina invanda positioner.¹⁵⁹ Denna position måste dessutom kunna anpassas till alla sorters läsare. Detta är möjligt, enligt Iser, därför att den i sig själv – före läsningen – endast är en aspekt av textens struktur, och textens (=prosaberättelsens) struktur präglas av fyra olika samverkande perspektiv: berättare, karaktärer, intrig och »fictitious» eller »intended» läsare, det vill säga, textens historiska adressat.¹⁶⁰ Dessa fyra perspektiv erbjuder olika riktlinjer för läsningen, och i interaktionen text-läsare kan vart och ett av dem framstå som *theme* med de övriga som *horizon*, men hur det aktuella temat utfylls (konkretiseras) är upp till den enskilde läsaren. Vanligen växlar perspektiven under läsningen och utfyllnaden av det aktuella temat färgas då av hur tidigare teman fyllts ut.

En uppgift för undervisningen i litteraturvetenskap, som jag ser det, är att öva studenterna i aspektskifte och därvid ge dem verktyg att upptäcka både textens mångfald och sin egen aspektblindhet – och alla har *någon* blind fläck. Närmast följer därför

en diskussion av Ninni Holmqvists novell »Modellens död» (1996) som dubbeltydig figur.

2.4.1 Presentation av texten

Ninni Holmqvists berättelse »Modellens död» publicerades i *Vår Bostad* 1996, men har inte tagits in i någon av hennes novellsamlingar.¹⁶¹ Den folkrörelseägda *Vår Bostad* är en av de få facktidningar som fortfarande (det vill säga, fram till nedläggningen i mars 2007) satsar på noveller och även novelltävlingar. Publikationsformen är intressant, eftersom den blandar olika textgenrer och därmed inbjuder till olika läsarter. Den explicit utsatta genrebeteckningen *novell* signalerar en annan appellstruktur än t.ex. *reportage* eller *intervju*. Denna förening av nytta och nöje är också i linje med gammal god folkrörelsetradition, präglad av didaktiska ambitioner: inte bara att politiskt skola läsarna utan också att höja deras kulturella bildningsnivå, öva dem i läsning av skönlitteratur och stimulera till eget skrivande. Studenterna fick emellertid läsa novellen fristående utan annan förhandsinformation än en faktaruta med några sparsamma uppgifter om författaren.¹⁶²

Novellen »Modellens död» slutar som rubriken anger med titelfigurens död på podiet där hon står modell. Men den handlar om hennes liv, eller rättare om hennes och konstnärens *arbetsliv* i den trånga, terpentindoftande ateljén. Kronologiskt omspanner historien en hel livstid, eller i vart fall tiden från ungdom till ålderdom och död, men berättandet är varken lineärt eller fullständigt. Så, till exempel, möter vi först den åldrade modellen, utsläpad och värkbruten av det myckna poserandet i obekväma ställningar: »tung i kroppen och benskör,

hade värk i leder och muskler, rörde sig stelt och fick allt svårare att räta på ryggen.» (60) Denna kontrasteras mot hennes yngre jag, den unga kvinnan, spänstig som en »dansös eller gymnast» – »Hon hade varit stark och senig och njutit av att tänja gränserna för vad hennes kropp tålde» (60). Det är enbart denna unga kvinna som framträder i konstnärens målning.

Historien berättas i tredje person av en *extradiegetisk* berättare, det vill säga, som inte själv deltar i handlingen utan förblir en anonym och opersonlig betraktare – »hårdkockt», som det brukar heta. Men berättarperspektivet är ändå dynamiskt: berättarens framställning bryts förhållandevis ofta av direkt dialog, och *fokalisationen* skiftar: både mellan yttre och inre perspektiv och mellan modellen och konstnären.¹⁶³

Större delen av berättelsen utgörs av analepser (tillbakablickar). Vi får inte veta något om protagonisternas tidigare liv utanför ateljén, utan analepserna återger episoder från den enahanda tillvaron därinne. Här är några sådana scener.

Modellen poserar som »den lilla sjöjungfrun i Köpenhamn». Konstnären råkar kladda blå färg på modellens axel, och modellen tvättar bort färgen, besviken över att inte konstnären gjort det själv. Modellen skaffar en gul fågel, som sitter på hennes nakna axel och sjunger »passionerat» (60). Hon njuter av beröringen, »att känna de små klorna mot huden. De rev aldrig, kittlade bara» (61). Fågeln flyger omkring och snyltar på frukterna till konstnärens stilleben. Konstnären irriterar sig alltmer på fågeln: »istället för att vänja sej vid fågeln blev han med tiden alltmer uppretad på den» (60). Han frågar modellen vad hon »har» fågeln till, och hon svarar »Ingenting»

– »Den sitter här bara. Den tycker om mej» (60). Modellen frågar vid upprepade tillfällen konstnären om han tycker om henne, men han tycks inte förstå frågan. Fågeln släpper en skitfläck på modellens axel, och konstnären skrattar – hånfullt? – men strax därpå börjar fågeln till hans förtret sjunga »passionerat» igen, och den fortsätter med det även sedan modellen en stund senare sjunkit ihop död på podiet.

Inte mycket händer, således: modellen poserar, målaren målar, båda åldras, fåglarna byts ut, och modellen dör. Någon egentlig intrig är det knappast fråga om, men ett förhållandevis dramatiskt element utgörs av fågeln. Den stör ordningen i den eljest tidlösa ateljen och skapar en ny sorts spänning i konstnärens och modellens yrkesmässiga relation. Det är denna spänning som bär upp berättelsen, men den medför också ett dubbelt perspektiv, som bäddar för *aspekt-seende*.

2.4.2 Anslaget: konstnärens perspektiv och berättelsens fråga

Berättelsen inleds med en berättarkommentar i fyra steg. Först (1) upplysningen att konstnärens hela liv och verksamhet ägnades hans modell: »De få pengar han tjänade gick till hennes arvode. Allt han ägde var bilder av henne». Omedelbart därpå följer (2) början till en *ekfras*, som beskriver »en suddig gul fågel» i flertalet av dessa bilder – det vill säga, *obestämdheten* i den framställda fågelfiguren betonas. (Ekfrasen fullföljs i berättelsens slutrader, och vi skall återkomma till dem.) Därefter återges (3) kritikerkårens skilda tolkningar av fågeln – som »symbol för friheten» och »symbol för förgängligheten» – varigenom figurens obestämdhet bekräftas. Slutligen anføres (4)

konstnärens egen synpunkt: »Själv målade han helt enkelt vad han såg», det vill säga, konstnärens *mimetiska* ambition betonas – och kontrasteras indirekt mot kritikernas vanemässiga *symbol*-tolkningar.

Samtidigt påpekas emellertid, att konstnären numera känner modellens kropp så väl att han »hade kunnat avbilda den med förbundna ögon» – vilket han på sätt och vis också gör, eftersom han »med åldern blivit synsvag». Konstnären ser med andra ord suddigt, och att måla vad han *ser* innebär då i hans fall att *måla* suddigt. Men 'suddighet' är också en konvention i såväl modern – inte bara symbolisk – framställningskonst som öppen estetik. Vad konstnären menar sig göra (måla mimetiskt) är således en annan sak än både vad han faktiskt gör (målar suddigt) och vad kritikerna menar sig se (symboliskt måleri).

Detta anslag tillför berättelsen en meta-litterär appell, som aktualiserar grundläggande frågor om förhållandet mellan såväl konstnär-bild-betraktare, som författare/berättare-text-läsare: vilket frirum för tolkningen ger (bild)texten, och i vad mån ger texten ledning för läsningen? Berättartekniskt skjuts denna meta-litterära aspekt i den fortsatta framställningen in i bakgrunden och blir därmed *horizon* för andra *themes*, som vi senare skall komma till (Iser 1978:97f).

Att suddigheten skulle kunna bero på oförmåga orsakad av synsvaghet är tydligen ett icke-alternativ för dessa kritiker. Ty det är enbart *fågeln* som är suddig – bilden av modellen är knivskarp:

[...] henne såg han klart och tydligt så som han alltid sett henne. Så tydligt att han lyckades skapa en bild med ett sådant perspektiv och en sådan detaljrikedom att

betraktaren bara genom att titta på bilden kunde förnimma känslan av denna kvinnas hud mot sina händer. (62)

Henne *ser* konstnären inte med sina synsvaga ögon, utan *minns* – målar den (idealiserade) minnesbild som han ser klart för sin 'inre blick'. Kontrasten mellan den detaljskarpa kvinnofiguren och den suddiga fågeln kan dock te sig som »ett avsiktligt stilbrott», och det är föreställningen om ett sådant som utlöser tolkningen av fågeln som »en symbol för friheten». Men samma suddiga figur kan som framgått också uppfattas som förgänglighetssymbol och speglar därmed konstnärens faktiska predikament som åldrande och synsvag. Från konstnärens synpunkt är stilbrottet ju högst *oavsiktligt* och uttryck för den högsta *ofrihet*: han *kan* inte annat än måla fågeln suddigt. Lite längre fram i berättelsen betonas ytterligare denna oavsiktlighet genom att liknas vid en »olyckshändelse»: »Fågeln i hans bilder blev aldrig något annat än en suddig rörelse eller en fläck som kommit dit som av en olyckshändelse. Han målade helt enkelt vad han såg» (62).

Förgänglighetstolkningen aktualiserar emellertid samtidigt det dödstema som rubriken »Modellens död» förutskickar – och därmed även *hennes* perspektiv. Denna både dubbla och glidande fokalisering är grundläggande i berättelsens konstruktion och komplicerar den »vandrande blickpunkt» (*wandering viewpoint*), som enligt Iser utmärker varje läsakt.¹⁶⁴ Men låt oss dröja vid konstnärens predikament ännu ett stycke.

Konstnären kan alltså inte längre se sin modell, och den bild han målar föreställer inte den gamla värkbrutna kvinna han har framför sig, utan den unga spänstiga kvinna

han minns. Ändå behåller han henne som modell – »som om han fortfarande behövde henne» – och iscensätter målandet efter modell *som om* det fortfarande vore möjligt för honom: »Han kisade mot henne när han låtsades att han syftade och måttade.» (62) Denna låtsaslek är likväl inget självbedrägeri: »han var väl medveten om att hans syn var svag», heter det, så syftet måtte vara ett annat. Detta undanhålls emellertid läsaren, som därmed lämnas att spekulera över tomrummet, det vill säga, att med utgångspunkt från vad texten ger reflektera över vad den *inte* ger. Med Iser kunde vi säga, att frågan om varför konstnären behåller och avlönar en modell han inte kan se är ett *theme* i texten, vilket samtidigt utgör ett *tomrum* och en *negation*.¹⁶⁵

2.4.3 Modellen som theme

Frågan om om konstnärens bevekelsegrunder kan dock synas sekundär i förhållande till frågor om modellen själv – det är ju henne rubriken syftar på, och med den för ögonen är det lätt att förbise inriktningen på konstnären i berättelsens öppningsrader – liksom för övrigt i slutraderna, som vi strax skall komma till. Men om modellen kommer i förgrunden, så blir det *hennes* mödor och lidanden som tematiseras. Dessa är också mycket explicita – både externt och internt fokaliserade – och pekar genom upprepning fram mot hennes död på podiet. Återkommande är t.ex. formuleringar om det värkande »stödbenet»:

Stödbenet värkte. Hon lät det värka, lät smärtan vara i henne och tog själv plats inne i smärtan som om den vore ett hem. (60)

Stödbenet värkte ända upp i höften men så länge han kisade [det vill säga, låtsades att han måttade] var allt som det skulle. (62)

Stödbenet hade slutat värka. Det hade domnat istället. Snart domnade höften också och armen som hon höll bakom huvudet började darra. På grund av vridningen i midjan kom en nerv i ryggen i kläm och värken strålade upp bakom skulderbladen och tog fäste i ena axeln. (62)

Själva dödsögonblicket skildras dramatiskt, som en »jordbävning»:

Modellen skälvde. Kallsvetten trängde ut genom huden och fick henne att frysa och därmed skaka ännu mer. Håret löstes ur sin uppsättning och föll i stripiga, grå slingor. Så orkade hon inte längre hålla sej upprätt utan föll ihop med en duns. [---]

Käkarna hade låsts fast som i kramp och hon var oförmögen att tala eller ens ropa på hjälp. Kallsvetten fick hennes hy att blänka. Det ryckte okontrollerat men nu ganska svagt i hennes lemmar. Hullet dallrade. [---]

Så släppte jordbävningen sakta sitt grepp om modellens förslappade muskler och skrynkliga skinn och hon blev alldeles stilla. (62)

Utom sådana explicita beskrivningar av smärtan och smärtupplevelsen aktualiseras den också intertextuellt och allegoriskt genom upprepade anspelningar på »den lilla sjöjungfrun»:

Hon hade suttit på podiet i en ställning som påminde om den lilla sjöjungfrun i Köpenhamn [...]. (60)

Hon svarade inte, satt bara kvar i sin ställning (det var fortfarande den lilla sjöjungfrun) [...]. Det började svida bakom ögonen och hon svalde flera gånger och skälvde inuti kroppen, men satt kvar lika stilla som förut [...] (60f)

Formuleringen »den lilla sjöjungfrun i Köpenhamn» syftar primärt på den berömda statyn på en sten i stadens hamninlopp¹⁶⁶ – känd inte minst för den upprepade vandalisering som hon utsatts för. Periodvis har det varit något av en sport bland företagsamma ungdomar (?) att ta sig ut till statyn, välta ner henne från stenen, hugga huvudet av henne eller klä ut henne till muslim, Ku-Klux-Klan eller något annat provocerande.¹⁶⁷ Det är alltså mycket statyn har fått utstå, och i dessa lidanden finns en förbindelse till modellen i Holmqvists novell.

Statyn föreställer emellertid titelfiguren från H.C. Andersens saga »Den lille Havfrue» (1837), berättelsen om hur den lilla sjöjungfrun lyckades realisera sin längtan att bli människa, men till priset av olidliga smärtor i de ben hon fått i stället för fiskstjärten. Dessutom har hon fått betala med sin tunga, så att hon nu är stum. Dessa offer gjorde hon för att komma nära den prins hon räddat från drunkningsdöden och förälskat sig i, men han tror att räddaren är en annan kvinna, som han också gifter sig med. Eftersom den lilla sjöjungfrun nu är stum kan hon inte upplysa honom om sanningen, men i sitt ädelmod låter hon saken ha sin gång, och griper inte heller möjligheten att döda konkurrenten när den bjuds henne. I stället måste hon själv nu dö – ty sådana var villkoren för hennes människoblivande: om inte den älskade ville älska henne tillbaka, så måste hon dö. Eftersom hon i egenskap av havsvarelse saknar själ kan hon inte få evigt liv efter döden, utan måste förvandlas till skum på havets yta. En högre rättvisa ingriper dock, och berättelsen slutar med att möjligheten till evigt liv *öppnas* för henne – men inte mer. Om och när möjligheten skall realiseras hänger bland annat

på de barn som läser sagan: för var gång de gör, talar eller tänker något ont så förlängs den lilla sjöjungfruns provotid med en dag. Men genom denna brukslitterära *metaleps* får i vart fall *sagan* om den lilla sjöjungfrun evigt liv.¹⁶⁸

Varken statyn eller sagan om det lilla sjöjungfrun kan förutsättas ingå i studenternas repertoar; det är också lätt att glida förbi formuleringen i texten (även om den dyker upp två gånger). Det dubbla passionstemat i novellen är ändå omisskännligt: att modellen lider av både fysiska och psykiska smärtor, i »stödbenet» och 'hjärtat', så att säga – det senare sannolikt på grund av olycklig kärlek till konstnären. Eftersom hennes lidande är explicit och hennes död förebådad av rubriken, så blir det modellen som förgrundas och hennes figur som då genererar novellens bärande *theme*.

Med modellen i fokus ligger ett feministiskt perspektiv nära till hands, och detta styr då uppfattningen av konstnären och tolkningen av relationen konstnär-modell.¹⁶⁹ I det feministiska perspektivet framstår konstnären som en okänslig mansgris, en voyeur, oförmögen till djupare känslor. Som belägg kan följande dialog anföras:

Fågeln satt på hennes axel och sjöng saligt.

Det var ett förbannat kvittrande, muttrade han.

Den håller mej sällskap, sa hon. Jag behöver den för att orka.

Ja, ja, jag vet, suckade han. Och den tycker om dej, jag vet, jag vet.

Ja, sa hon. Den tycker om mej. Vad tycker du?

Jag tycker att den jäveln är en parasit.

Nej, jag menar; vad tycker du om mej?

Jag tycker att du tillskriver kräket känslor som den kanske inte har. Vad vet du överhuvudtaget om fåglars känslor? (62)

Konstnären synes här undvika att svara på modellens frågor om hans känslor för henne, och detta kan tas till intäkt för att han är okänslig. Konstnärens reaktioner på fågeln kan också tolkas som uttryck för svartsjuka, men det ändrar inte nödvändigtvis bilden av honom som okänslig mansgris: det är klart att han inte tål några konkurrenter, även om han inte bryr sig om modellen för hennes egen skull. Så exempelvis i följande dialog:

Vad har du den där fågeln till? hade han frågat en dag när den sjöng ovanligt passionerat.

Ingenting, hade hon svarat. Den sitter här bara. Den tycker om mej.

Just som hon sa detta, tystnade fågeln, spärade upp ögonen, lyfte på stjärtfjädrarna och sket en svartvit fläck som sakta rann nerför hennes axel och överarm.

Han skrattade till: Och det är alltså så den visar att den tycker om dej? [---]

Hon svarade inte, satt bara kvar i sin ställning (det var fortfarande den lilla sjöjungfrun) medan skiten rann längs hennes arm. Det började svida bakom ögonen och hon svalde flera gånger och skälvde inuti kroppen, men satt kvar lika stilla som förut och fågeln började åter sjunga.

Du får väl gå och tvätta av dej, sa han. Det finns trasor i skåpet.

Jag vet det, viskade hon och reste sej. [---]

När hon kom tillbaka från pentryt hade hon röda kanter kring ögonen. Hon slog ner blicken när hon gick förbi honom. Framme vid podiet tog hon av sej morgonrocken och återtog sin ställning med ryggen mot honom.

Tycker du om mej? frågade hon.

Javisst, svarade han. Du är mycket professionell. (60f)

Här förringar han hennes förhållande till fågeln och missförstår – avsiktligt? – hennes fråga om vad han känner för henne.

I ett genusperspektiv bör även noteras, att för konstnären *synen* är det viktigaste sinnet, medan det för modellen är *känslan* och behovet av beröring – en ofta som genusmärkt uppfattad skillnad ('män är voyeururer'). Skillnaden problematiseras väl något genom att detta konstnärens viktigaste sinne är kraftigt försvagat och han i stället målar modellen ur *minnet* – men också minnesbilden kan läsas voyeuristiskt. Man skulle rent av kunna säga att berättelsen genereras ur ett vampyrmotiv: de livfulla bilderna av modellen har sugit ut livskraften ur kvinnan av kött och blod – som Thorson påpekar, i ett slags omvänd Pygmalion-historia.¹⁷⁰

Varje läsart öppnar vissa möjligheter men stänger andra, och denna är inget undantag. En programmatisk lojalitet med modellen utesluter möjligheten att läsa utifrån konstnärens perspektiv, och det betyder bland annat, att novellens inledning och avslutning sjunker i bakgrunden.¹⁷¹

2.4.4 Konstnären som *theme*

En läsning med konstnären som *theme* ger sig själv i novellens inledande två stycken, men att hålla fast vid detta *theme* genom hela novellen kräver ett medvetet val, bland annat eftersom det är modellen som rent kvantitativt dominerar berättelsen. Men för konstnärens del kan även torra sakupplysningar inbjuda till perspektivskifte. En sådan är upplysningen att »allt han ägde var bilder av henne», samt att alla konstnärens pengar går åt till att avlöna modellen – trots att han varken kan eller behöver se henne, eftersom han målar henne ur minnet, utifrån en idealbild eller inre vision. Andra exempel ger framställningen av hans negativa reaktioner på fågeln: de beskrivs med intern fokalisering, det vill säga, inifrån

konstnärens egen position, trots att det är berättaren som för ordet och således omtalar konstnären i tredje person, s.k. *fritt indirekt tal* (*narrated monologue*, Cohn 1983:100). Så exempelvis i följande passage:

Först hade han inte sagt något om fågeln, bara grymtat lite och höjt på ögonbrynen. Tänkt att den kanske kunde tillföra hans måleri något. Men samtidigt retade han sej på kräket som satt där dagarna i ända och sjöng på modellens axel och istället för att vänja sej vid fågeln blev han med tiden alltmer uppretad på den.

Vad har du den där fågeln till? hade han frågat en dag när den sjöng ovanligt passionerat. (60)

Formuleringen »kräket som satt där dagarna i ända och sjöng på modellens axel» är färgad av konstnärens motvilja mot fågelns kroppsliga närhet till modellen, en närhet som rent av antyder en kärleksrelation: sittande på hennes axel sjunger fågeln ju *passionerat*. Berättaren talar också explicit om fågelns *eviga kärlekssång*. Konstnärens ogillande reaktion kan med andra ord vara uttryck för både svartsjuka och oförmåga att kommunicera vad han verkligen känner.¹⁷² Ogillandet och oförmågan markeras än tydligare när fågeln kallas »detta lilla monster som satt och kuttrade med henne hela dagarna eller flaxade omkring som ett blindstyre och visslade och skrek så att han närapå blev vansinnig» (61) – ännu en internt fokaliserad passage i tredje person, där berättaren så att säga lånar sin stämma åt konstnärens idiom och perspektiv.

Avslöjande för konstnärens perspektiv är slutligen också beskrivningen av den bild han målar av henne:

Han målade helt enkelt vad han såg och henne såg han klart och tydligt så som han

alltid sett henne. Så tydligt att han lyckades skapa en bild med ett sådant perspektiv och en sådan detaljrikedom att betraktaren bara genom att titta på bilden kunde förnimma känslan av denna kvinnas hud mot sina händer. (62)

I denna beskrivning framträder ett *berörings-tema*, som matchar modellens beröringsbehov, om än så att säga på synens villkor: »att betraktaren bara genom att titta på bilden kunde förnimma känslan av denna kvinnas hud mot sina händer». Men denna beröringsaspekt av synen vidareförs i beskrivningen av den bild han har målat just i det ögonblick hon dör:

I det starka lampskenet såg han den framväxande bilden någorlunda tydligt. Den föreställde en ung flicka med kanstanjebrunt hår och en spänstig, nästan elastisk hud över en senig kropp. Hon såg ut att när som helst vara beredd att lyfta i ett högt språng, flyga ut ur bilden och låta sej fångas i betraktarens armar. På hennes axel satt en suddig gul fläck. (62)

Återigen betonas känslaspekterna av det sedda: »en spänstig, nästan elastisk hud över en senig kropp». Men därutöver har han målat henne på väg »att fångas i betraktarens armar», det vill säga, i *hans*, konstnärens, egen famn. Konstnären är ju den förste betraktaren, och här har han målat bilden av modellen på väg att bli den levande kvinnan själv. Han har så att säga målat över gränsen mellan konst och verklighet.

Denna slutscen öppnar dock för olika läsarter. Från konstnärens synpunkt ligger det nära till hands att läsa bilden som en kärleksförklaring till kvinnan – den enda han är förmögen till i sin 'manliga' slutenhet. Den bilden realiserar alla *hennes* drömmar om beröring, som här också framstår

som hans, om än fångna i bilden. Men ansatsen i konstverket är att överskrida gränsen från konst till verklighet och liv.

Från modellens – eller åtminstone feministisk – synpunkt kan bilden tvärtom synas bekräfta föreställningarna om mannenkonstnären som voyeur: bildens sinnlighet och hudnära appell får då närmast pornografiska kvaliteter; som en flykt undan den verkliga, levande, men nu också gamla och döende kvinnan. Konstnären märker inte ens att hon segnat ned:

Modellen skälvde. Kallsvetten trängde ut genom huden och fick henne att frysa och därmed skaka ännu mer. Håret löstes ur sin uppsättning och föll i stripiga, grå slingor. Så orkade hon inte längre hålla sej upprätt utan föll ihop med en duns.

Vad nu? sa konstnären igen. Jaså du tar en paus. Ja, ja, det kan väl gå för sej... (62)

Att han inget märker beror förstås på hans dåliga syn – som nu knappt kunde skilja ljus från mörker. Men för den som vill kan hans synsvaghet förstås lika gärna framstå som ett *synekdoke* för den emotionella blindhet man vill tillskriva honom.

Att tavlan nu ter sig mer levande än den döende modellen aktualiserar också ett välkänt motiv i både konstens och litteraturens historia: konstnären som vampyr på sin modell; han så att säga suger ut hennes livskraft och överför den till tavlan. Tavlan blir ett mästerverk, men i samma stund den fullbordas dör modellen. Motivet gestaltas exempelvis i E.A. Poes berättelse »The Oval Portrait» (1845), som behandlas nedan. Denna tänkbara intertext och detta motiv öppnar för en metalitterär läsart, som också återknyter till de inledande passagera i »Modellens död». De aktuella studenterna

hade inte läst Poes novell, men eftersom motivet gestaltas i »Modellens död», och därtill samspejar med ett feministiskt perspektiv, så kunde man förvänta sig, att en hel del studenter skulle välja en sådan läsart. Det gjorde de de nu inte (Thorson, nedan avsn. 8.1), men det finns ändå skäl att diskutera hur den möjligheten aktualiseras i texten.

2.4.5 *Konsten som theme*

Metalitteraritet utgör således en annan, mer skymd betydelseaspekt av novellen, ett annat *theme*, som både statyn och sagan om den lilla sjöjungfrun förtydligar: konstens odödlighet och konstens pris, liksom spänningen mellan konst och liv. Denna aspekt förgrundas som framgått i novellens inledningsstycken, där kritikernas olika tolkningar av fågeln/den gula fläcken i konstnärens tavla redovisas. Fortsättningsvis sjunker detta *theme* i bakgrunden, men fungerar som *horizon* för skildringen av interaktionen mellan de båda protagonisterna och det passionstema som då förgrundas. Det betyder att konstklischén fortsätter att generera betydelse i samspel med andra betydelsefält i novellen, och för den läsare som fått ögonen på den kan konstklischén rent av framträda som överordnat *theme*.

Om läsningen håller kvar den metalitterära aspekten i fokus, så blir den styrande för temat även fortsättningsvis. Det medför en vaksamhet – en »misstankens hermeneutik», för att tala med Paul Ricoeur (1988:19–21) – som blockerar tendenser till ensidig identifikation med det ena eller andra perspektivet, det vill säga, en hermeneutik som möjliggör *aspektseende*.

I en analeps berättas hur konstnären en gång, just när modellen suttit i den lilla

sjöjungfruns ställning, råkar komma vid hennes axel med sin av blå färg indränkta pensel. För konstnären är detta ett signifikativt misstag: han målar *på* henne i stället för att måla *av* henne och utökar därmed sitt konstnärliga revir; han gör livet – den levande kroppen – till konst. Detta är vad han faktiskt *gör* – även om han är angelägen att snabbt få misstaget rättat: »Jag blir så distraherad av modeller med blå axlar» (60). För modellen är det något helt annat som händer: en efterlängtd kroppslig *beröring*, som hon också väntar sig mer av – att han skulle tvätta hennes axel med terpentin och sedan smörja in den för att huden inte skulle torka» (60). För henne framstår incidenten snarast som en övergång från konst till liv. När denna förväntan om fortsatt beröring inte infrias, skaffar hon sig den gula fågeln, helt uppenbart som en ersättning för »denna uteblivna kontakt mellan hans händer och hennes hud» (62).

Med fågeln kommer ett nytt spänningsmoment in i parets professionella relation. Fågeln flyger omkring och ställer till oreda: dels äter den upp de frukter konstnären har som förlaga till sina stilleben – därmed markerande att frukterna är mat och liv, inte konst; dels sitter den på modellens axel och kelar med henne, alltmedan den sjunger »passionerat», det vill säga, betar sig som en älskare. Konstnären blir irriterad och rentav svartsjuk: han uppfattar fågeln som »detta lilla monster som satt och kuttrade med henne hela dagarna eller flaxade omkring som ett blindstyre och vislade och skrek så att han närapå blev vansinnig» (62).

Fågeln representerar något helt oförutsägbart och främmande i denna artificiella terpentindoftande ateljé, som de båda människorna aldrig verkar lämna. Det är en livs-

fientlig miljö, enligt berättaren, som här har en av sina få personliga kommentarer:

Ateljén var inte vidare hälsosam för små djur som fåglar. Det var koldamm och terpentin i luften, drag från otätade fönster och från värmeåkter och kosten bestod av gurkor och halvruvna äpplen. Bara människor kan leva länge i en sådan miljö. (61f)

»Bara människor kan leva länge i en sådan miljö» – den formuleringen säger något om 'konstens onatur' och konstens pris. Den första fågeln dör snart, men kvinnan skaffar genast en ny, och därefter ännu en, etc.: »Snart hade hon haft fem fåglar, snart tio, femton och snart hade hon tappat räkningen. De levde inte så länge, kanske två eller tre år, kanske fem eller sex» (61).¹⁷³ Konstnären märker aldrig att fåglarna byts ut: »märkte aldrig någon skillnad, märkte inte att fågeln blev gammal och trött och sedan ung och vild igen» (61). Trots att han är starkt (och irriterat) medveten om fågelns närvaro lyckas han heller aldrig måla av den på sina tavlor: eftersom han målar »vad han ser» och ser dåligt, så syns fågeln aldrig som annat än en gul fläck på hans tavlor. Denna oförmåga ger samtidigt symboliskt uttryck för spänningen mellan konst och liv: fågeln går inte att kontrollera, konstnären kan aldrig få den att posera som modell för ett konstverk – den tillhör helt och hållet livet.

Annat är det med konstnären och modellen: de synes båda ha offrat livet för konsten, men därmed också valt att leva i det främmande element som ateljén utgör och med de fysiska och psykiska lidanden som de båda utsätts för i konstens tjänst – konstnären med sin synsvaghet, modellen med sin värk. Med just dessa åkommor är de ju också sällsynt illa lämpade för sina respek-

tive konstnärliga värv. Deras skröplighet aktualiserar kritikernas inledande tolkning av fågeln-den gula fläcken som symbol för *förgänglighet* – och därmed som sinnebild även för deras egna kroppsliga villkor. Men den konst de båda bidrar till att förverkliga – den unga kvinnan i språnget mot betraktaren – överskrider gränsen mellan konst och liv. Därmed aktualiseras kritikernas andra tolkning: fågeln-den gula fläcken som symbol för *frihet*. Den gamle konstnären blir blind, och den gamla modellen dör, men målningen av den unga kvinnan består: klichén om *konstens pris* ingår här förening med klichén om *konstens odödlighet*.

2.5 Ramkonstruktion & ekfras

(E. A. Poes »Det ovala porträttet», 1845)

Urtypen för berättande är att *någon* berättar *något* för *någon*. Den har förstås uppstått ur den episka ursituationen, som ju var muntlig, men den präglar också det skriftliga berättandet, med den skillnaden att författaren har överlämnat ordet till en mer eller mindre synlig berättare. Ändå är det raka berättande som urtypen förutskickar relativt sällsynt i epikens historia. Redan hos Homeros möter flera berättare på olika diegetiska nivåer och inskjutna berättelser-i-berättelsen, som kan få åhöraren/läsaren att gå vilse i fiktionsvärlden. Berättelsefloran i Boccacios *Decamerone* (1348–53), Chaucers *Canterbury Tales* (1387) och Margareta av Navarras *Heptaméron* (1559) utvecklas ur en ramberättelse där ett antal tillfälligt samlade personer berättar historier för varandra medan de väntar på en förändring i världen utanför – att pesten skall ta slut, att det skall bli morgon, att översvämningen skall dra sig tillbaka. Efter varje inskjuten berättelse¹⁷⁴

återförs läsaren till ramberättelsen genom att åhörarna kommenterar och diskuterar berättelsen, men det är ändå inte alltid helt lätt att hålla reda på var i berättandets förgreningar man befinner sig. En ny berättelse kommer som ett svar på eller en kommentar till den föregående, och för att fatta den enskilda berättelsens poäng måste läsaren hålla reda på vem som berättat vad i vilken ordning.

Långt mer komplexa berättarstrukturer finner vi i såväl äldre romanesk roman som postmodern roman – klassisk realistisk roman är kanske det enda exemplet i litteraturens historia på rakt berättande.¹⁷⁵ Men paradexemplet är förstås *Tusen och en natt*: alla känner väl till historien om hur Scheherazade räddade sitt liv genom att berätta – i tusen och en nätter berättade hon, inte bara berättelser, utan också berättelser i berättelsen och berättelser i berättelsen i berättelsen... Berättelsen om Scheherazade är bara ram och yttersta lager i denna väldiga kinesiska ask av berättelser på olika nivåer. Och inte nog med det: på varje nivå kan också flera historier berättas parallellt, det vill säga, en ask kan också innehålla ett nätverk av berättelser på samma nivå. Men motsvarande flerdimensionella komplexitet finner vi också på närmare håll: i C.J.L. Almqvists så kallade törnrosprojekt, som utifrån från ramfiktionen med kretsen av berättare och åhörare i berättelsen *Jagtslottet* (1833) ständigt byggs ut med nya inskjutna berättelser i alla riktningar, även i form av hela böcker – ett projekt som efterhand kommer att omfatta större delen av författarskapet och än idag vållar mycken forskarmöda (Se Hermansson 2003; 2006).

De svårigheter som berättelser med ramkonstruktion kan bereda sin läsare har

framför allt att göra med den växlande fokaliseringen: flera berättarpositioner på flera nivåer skapar osäkerhet om var textens auktoritet skall sökas och därmed hur olika utsagor skall 'tas'.¹⁷⁶ Ett annat problem är att ramberättelsen lätt kan uppfattas som transportsträcka fram till den 'egentliga' berättelsen och då försvinner in i bakgrunden så totalt att nivåkillnaderna utplånas. I båda fallen är det auktorisationen av texten som är problemet.

Studenterna i den litteraturvetenskapliga grundutbildningen får läsa flera av de här nämnda exemplen på ramberättande i samband med de historiska delkurserna. Men fenomenet ramberättande behandlas redan i introduktionskursens narratologiavsnitt, oftast med något litterärt exempel. En tacksam text är E.A. Poes kortnovell »The Oval Portrait» (1845), vanligen i svensk översättning.¹⁷⁷ Trots det korta formatet – cirka 3 sidor – innehåller denna berättelse inte bara en inskjuten berättelse, utan också en *ekfras* (bildbeskrivning), vilket innebär att en främmande texttyp skjutits in i den narrativa ramen.¹⁷⁸ En annan egenhet – inte ovanlig men i detta fall signifikant – är att berättandet inte återvänder till ramen i berättelsens slut. Ramen liksom absorberas i den inskjutna berättelsen under berättandets gång, det vill säga, samma sak händer reellt med textkonstruktionen som annars brukar hända enbart vid ouppmärksam läsning och bara i läsaren: nivåkillnaden kollapsar.

I det följande utgår jag från den svenska version (1981, övers. Anna Pyk) som är den för närvarande (2008) senaste, men anger vid behov av jämförelse också formuleringen i originaltexten.¹⁷⁹

2.5.1 *En gåtfull historia*

Ramberättelsen är hållen i jagform och börjar en smula gåtfullt och abrupt: vi får veta att berättarjaget i sårat tillstånd av sin betjänt har burits in i ett till synes nyligen övergivet slott, där de ämnar tillbringa natten. Varför och hur jagberättaren är sårad förmåles icke; ej heller vad det är för ett slott och vad som hänt ägaren. Däremot får vi veta att de befinner sig i Apenninerna och att slottet är både storslaget, dystert och hotfullt – som slott brukar vara »både i verkligheten och romanförfattarnas fantasier» (Poe 1981:189; 1850a:366: *not less in fact than in the fancy of Mrs. Radcliffe*).¹⁸⁰

Jagberättaren installerar sig i ett litet avlägset tornrum, där ett stort antal tavlor trängs på väggarna – in i minsta skrymsle i det bisarrt formade rummet. Han intresserar sig för tavlorna, som till dels belyses av en brinnande kandelaber, och finner på huvudkudden lämpligt nog en bok som beskriver dem. När han flyttar kandelabern för att bättre kunna läsa upptäcker han en hittills dold tavla, som föreställer en ung flicka »just på väg att mogna till kvinna» (Poe 1981:190; 1850a:367: *a young girl just ripening into womanhood*). Målningen är infattad i en oval, rikt utsirad ram och beskrivs utförligt i en ekfras. Sammantaget gör bilden ett starkt, närmast skrämmande intryck på berättaren, inte bara genom sin osannolika skönhet utan främst genom sin »livslevande» karaktär (1850:368: *an absolute life-likeness*). I boken han funnit läser han nu avsnittet om denna målningens tillkomst-historia. Avsnittet citeras i vår text som en inskjuten berättelse, men det får också avsluta novellen – vi återförs aldrig till ram-situationen.

Den inskjutna berättelsen skildrar det ojämliga förhållandet mellan konstnären och hans modell: de är gifta, och hon älskar honom, men han är snarast »vigd vid sin konst» (Poe 1981:191; 1850a:368: *having already a bride in his Art*). Till henne förhåller han sig enbart genom konsten, mer intresserad av den bild av henne som hans pensel skapar, än av kvinnan i kött och blod. Intresset omvandlas till passion under arbetets gång, »ty målaren greps av en vild lidelse för sitt verk och förmådde knappt släppa duken med blicken, knappt ens för att betrakta hustruns ansikte» (1981:190; 1850a:368: *the painter had grown wild with the ardor of his work, and turned his eyes from canvas merely, even to regard the countenance of his wife*). Han märker då inte att hustrun tynar bort i samma mån som porträttet får liv. När det sista penseldraget är gjort står porträttet fram för hans ögon levande som livet självt. Men modellen-hustrun är död. — Så slutar novellen.

2.5.2 *Ekfrasen och den inskjutna berättelsen*

Den målning som gör detta livslevande intryck beskriver jagberättaren i en ekfras:

Det var, som jag redan sagt, ett porträtt av en ung flicka. Det var bara en bröstbild, huvud och axlar, där de djupa schatteringarna smälte samman med bakgrunden. I mycket påminde utförandet om Sullys älsklingsteknik. Armar, byst och glänsande hårslingor övergick omärkligt i den obestämda men ändå djupa skugga, som bildade bakgrund till helheten. Ramen var oval, rikt förgylld med filigransornament i morisk stil. (Poe 1981:190)

Ekfrasen följs i vår text av en meditativ passage: den förtrollande effekt bilden har på

betraktaren frammanar en begrundande läsart, som kommer till uttryck i reflexion över förhållandet mellan bild och verklighet:

Som konstverk kunde ingenting förtjänat större beundran än denna tavla. Men det kunde knappast varit målarens teknik eller ansiktets odödliga skönhet som så häftigt och oförmodat rört mig. Och allra minst kunde det varit min fantasi som i halvslummern lurat mig att uppfatta detta som en levande människas huvud. Jag insåg genast att schatteringstekniken och ramen omedelbart skulle hejdat sådana tankar – att de från första stund uteslöt liknande ingivelser. I närmare en timme förblev jag orörlig i samma halvliggande ställning, försänkt i djupa funderingar över alla dessa dunkla punkter med blicken fastnaglad vid porträttet. Till sist sjönk jag ner på sängen, nöjd och belåten med att ha avslöjat hemligheten bakom porträttets egendomliga verkan. Det trollband just genom sitt absolut *livslevande* intryck, som först gjort mig häpen, därefter brydd, nedslagen och skrämnd. (Poe 1981:191)¹⁸¹

Det finns alltså egentligen ingenting magiskt eller övernaturligt i bilden: dess starka intryck är produkt av en *teknik*, som konstnären tycks behärska till fulländning, och som jagberättaren lugnad kan genomskåda. Ändå tycks förtrollningen (*enchantment*) inte släppa greppet om honom, utan tar liksom ny sats vid övergången till den inskjutna berättelsen via kommentaren om dess »dunkla och sällsamma ord» (Poe 1981:191; 1850:368: *vague and quaint words*).

Den inskjutna berättelse som sedan följer stegrar denna »sällsamma» stämning i skräckromantisk riktning. Det ojämlika förhållandet mellan målaren och hans modell gestaltas nu via ett explicit vampyrmotiv (se Frenzel 1988:783–785): samtidigt som

målningen blir alltmer blodfull, livskraftig och levande, så blir modellen alltmer blodlös och försvagad, ty »den färg han lade på duken hämtades från hustruns kinder» (Poe 1981:191; 1850a:369: *the tints which he spread upon the canvas were drawn from the cheeks of her who sate beside him*).¹⁸²

Men inte nog med det. Som Thorson påpekar (nedan) kombineras vampyrmotivet i »Det ovala porträttet» med en omvändning av Pygmalion-motivet (se Frenzel 1988b:627–630): historien om skulptören som förälskar sig så hett i sin skapelse, att kärleksgudinnan Afrodite förbarmar sig – statyn blir levande och stiger ner från sin sockel som en kvinna av kött och blod. Omvändningen iscensätts via vampyrmotivet, som närmar den skapande konstnären till en blodtörstig demon.

Denna problematisering av den moderna konstnärsrollen är förstås inte unik för Poe. I vårt didaktiska sammanhang räcker det att återknyta till Ninni Holmqvists »Modellens död». Dessa båda berättelser om målaren och hans modell har flera drag gemensamma: modellens kärlekstörst och beröringshunger, konstnärens besatthet av sin konst, av sitt porträtt av henne, och porträttets livslevande intryck – allt projicerat mot bakgrund av modellens långsamma förtvinande och död. Hos Holmqvist är visserligen även konstnären underkastad en 'dödlig' förtvinningsprocess – den avtagande synförmågan medför hans död som konstnär. Men läst med Poe-novellen som intertext kan även Holmqvists text synas präglad av ett vampyriskt Pygmalion-motiv. Därmed reduceras emellertid den dynamik som Holmqvists ambivalenta genusperspektiv öppnar för i riktning mot en mer entydigt feministisk tendens. Utifrån en sådan

vampyrisk läsart kan konstnären uppfattas som så självcentrerad att han inte ens lägger märke till modellens död; och så omedveten om sin egen utsugarroll, att han kan anklaga hennes fågel för vampyrism i den lägre skolan – »Jag tycker att den jäveln är en parasit» (62) – utan att känna igen sig själv i den högre. Den läsarten förutsätter förstås att konstnärens tilltagande synsvaghet marginaliseras eller tolkas symboliskt, men som framgått (se 2.4.3) är en sådan tolkning inte oförenlig med Holmqvists text.

Vampyrmotivet i den inskjutna berättelsen hos Poe har emellertid ytterligare verkningar, som synes spilla över på ramberättelsen.¹⁸³ Jagberättaren betonar de blandade känslor som målningens »*livslevande intryck*» väcker i honom – först häpnad och bryderi, sedan nedslagenhet och fruktan (Poe 1981:190); och i novellens slut är både han och ramberättelsens värld försvunna – bokstavligen uppsugna av den bild och berättelse han begrundar.

Den formella ramkonstruktionen kan därmed synas kollapsa, men den kollapsen framstår i så fall som tematiskt signifikant mot bakgrund av vampyrmotivet i den inskjutna berättelsen. Dessutom aktualiseras rambegreppet även rent bokstavligt både via titeln, »Det ovala porträttet», och i beskrivningen av den påkostade ramen runt porträttet. Det betonas att ramen utgör en *gräns* för porträttet, vilken till en början förhindrar förväxling mellan bild och verklighet och skänker jagberättaren en lugn tillfredsställelse. (Poe 1981:191) Sedan kandelabern flyttats från bilden till boken så döljs visserligen bilden, men i stället tar *berättelsen* om bilden över med sina »dunkla och sällsamma ord» (Poe 1981:191).

Men vem i fiktionens verklighet är den inskjutna berättelsens författare? Vem berättar? För vem? Och hur kommer det sig att boken med den inskjutna berättelsen så påpassligt ligger på ramberättarens huvudkudde i just det rum han hade råkat välja som nattkvarter? På sådana frågor ger vår text inget svar: berättelsen bara sätts fram, med nivåskillnaden och ramberättarens närvaro enbart markerad av citationstecken. Formellt är det fråga om en extra- och heterodiegetisk berättare, anonym men inkännande och empatisk – helt på kvinnans sida: »Hon var en mö av sällsynt skönhet, minst lika älsklig som munter. Ett oblikt öde ville att hon i en olycklig stund mötte, älskade och äktade målaren» (Poe 1981:191).¹⁸⁴ Eventuellt antyds möjligheten att berättelsens upphov är konstnären själv, den f.d. äkta mannen och nuvarande änklungen, och att ramberättaren är hans språkrör.¹⁸⁵ Den inskjutna berättelsen kunde i så fall förstås som den olycklige målaren-makens självbekännelse, avsedd som ett avskräckande *exemplum*, androm till varnagel.

Ändå kan man fråga sig hur relationen mellan ramberättaren och den andre ser ut. Hur påverkar närvaron av den andre berättaren auktorisationen av novelltexten och därmed dess appellstruktur? Om sekundärberättelsen läses som en ångerfull bekännelse och ett varnande exempel, så ligger en förväntan om återkoppling till ramberättelsen nära till hands, med en skildring av ramberättarens tillägnelse av den uppbyggliga texten. Men när nu den andre berättaren får sista ordet i novellen, och det sista ordet är ett kursiverat utrop: »*Hon var död!*» (*She was dead!*) – så problematiseras den uppbyggliga läsarten.

Eftersom ramberättaren försvinner, samtidigt som den sekundära berättelsen tar vid, så vet vi inget annat om dess verkan på honom än just det att han försvinner, som uppsugen av berättelsen. Men eftersom vi sett hur han trollbundits av målningen-porträttet och hur blandade hans känslor var inför dess makt, så kan den rumphuggna ramkonstruktionen synas markera ett avbrott och en avgrund i själva fiktionsvärlden, *diegesen*, för att tala med Genette. Att porträttet tagit över, helt enkelt (som i Wildes *The Picture of Dorian Gray*).¹⁸⁶ Och med det sker en återkoppling till ramberättelsens skräckromantiska rekvisita i inledningsraderna:

Det var en av dessa dystra och samtidigt storslagna byggnader, som så länge hotfullt vakat över Apenninerna, både i verkligheten och i romanförfattarnas fantasier. Av allt att döma hade slottet tillfälligt övergivits helt nyligen. (Poe 1981:181)

Utförlig skräckromantisk beskrivning av slottet ersätts här av den metafiktiva hänvisningen till »romanförfattarnas fantasier» – ett ironiskt grepp som bryter den skräckromantiska stämning som samtidigt är i färd med att etableras. Än tydligare blir återkopplingen i den engelska originaltexten, där skräckromanens drottning och anmoder apostroferas:

The chateau [...] was one of those piles of commingled gloom and grandeur which have so long frowned among the Apennines, not less in fact than in the fancy of Mrs. Radcliffe. To all appearance it had been temporarily and very lately abandoned. (Poe 1850a:366)

Här framträder emellertid en översättningsproblematik, som aktualiserar frågor om appellstruktur och förväntningshorisont.

Som Andrea Castro påpekar (nedan, kap. 4) är originalets »Mrs. Radcliffe», namnet på den på Poes tid berömda skräckromantiska författarinnan, i den svenska översättningen utbytt mot det mindre precisa »romanförfattarna», som ju saknar den skräckromantiska betydelseladdningen; i Emilie Kullmans översättning från 1910 har rent av hela bisatsen försvunnit (Poe 1910:51). Sådana grepp röjer översättarens föreställningar om den tilltänkta läsarens kulturella repertoar och litterära kompetens (se Alvstad resp. Castro nedan). I detta fall ansågs tydligen Mrs Radcliffes namn så sent som 1981 som alltför exotiskt för en svensk publik. Därför är det förvånande att anspelningen på »Sullys älsklings teknik» i ekfrasen får stå kvar i båda de här nämnda översättningarna. Av detta kan man dra slutsatsen att översättarna (med 71 års mellanrum) betraktat målaren och arkitekten Thomas Sully (1783–1872) som mer bekant för en svensk publik än författaren Ann Radcliffe, vars trebandsroman *Röfvarlottet i Apenninska bergen* (övers. 1805) novellens inledande formulering om Apenninerna torde syfta på. Idag är nog förhållandet det omvända, även om våra litteraturvetenskapliga nybörjarstudenter knappast kan förutsättas bekanta med Radcliffes namn heller.

2.5.3 Kontextuell supplerering

När studenterna först möter denna novell, så sker det ofta på ett tidigt stadium, innan de kommit särskilt långt i utbildningen. Som jag hittills försökt visa går det att komma ganska långt med en textintern approach och en modern läsart utan nämnvärt stöd av extern litterär eller litteraturhistorisk supplerering. Men *med* supplerering kan man likväl komma längre i analysen, samtidigt

som en del mystifikationer försvinner (vilket kanske är synd?). För att upptäcka och svara på textens lek med skräckromantiska grepp och allusioner är således viss litterär och litteraturhistorisk kompetens från läsarens sida önskvärd. Just *spänningen* mellan den skräckromantiska repertoaren och det lätt ironiska återbruket blir kännbar främst via en historisk och kontextuellt förankrad läsart.

Någon fullständig sådan läsning skall inte prövas här. Den skräckromantiska repertoaren har jag redan berört, liksom ett par översättningsproblem, men bådadera behandlas grundligt på andra ställen i denna bok, liksom även novellens tillkomsthistoria. Närmast vill jag dock peka på ett par i vårt sammanhang signifikanta detaljer i denna tillkomsthistoria och ställa frågan om hur kännedom om dem skulle kunna påverka läsningen av den slutliga texten.

Som författare och kritiker är Poe känd för sina höga estetiska krav och principer, explicit formulerade i essäer som »The Philosophy of Composition» (1846) och »The Poetic Principle» (1850), och sin ofta citerade recension av Nathaniel Hawthornes novellsamling *Twice-Told Tales* (1842). Varje ord måste vägas på guldväg, och varje detalj skall utgöra en essentiell framåt drivande del i kompositionens helhet.¹⁸⁷ Därför är det egendomligt att i »Det ovala porträttet» finna en upprepning med oklar funktion. Sekundärberättelsen inleds nämligen på följande sätt:

Hon var *en mö av sällsynt skönhet, minst lika älsklig som munter*. Ett oblikt öde ville att hon i en olycklig stund mötte, älskade och äktade målaren. Han, lidelsefull, flitig och allvarlig, var redan vigd vid sin konst. Hon, *en mö av sällsynt skönhet, minst lika*

älsklig som munter, var idel ljusa leenden, yster och smeksam som en liten hjortkalv. (Poe 1981:191, kurs. BA)

Det tycks inte vara en lapsus i översättningen, för originalversionen har motsvarande lydelse:

She was a maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee. And evil was the hour when she saw, and loved, and wedded the painter. He, passionate, studious, austere, and having already a bride in his Art; *she a maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee*: all light and smiles, and frolicsome as the young fawn. (Poe 1850a:368, kurs. BA)

Skall man då tänka sig att sekundärberättaren har gjort sig skyldig till en lapsus – som ramberättaren inte kan göras ansvarig för? Det vill säga, kan det tänkas att författaren Poe har planterat upprepningen i texten – inte av misstag utan som en strategisk *ogrammatiskhet* i novellen? Men vad är i så fall meningen?

Sådana frågor får ytterligare fog för sig mot bakgrund av novellens tillkomsthistoria. En tidigare version med titeln »Life in Death» publicerades redan 1842 i aprilnumret av *Graham's Magazine*, som Poe då var redaktör för. Denna version var betydligt längre och ägnade stort utrymme åt att skildra hur jagfiguren blivit sårad av banditer; hur han väl inne i slottet på sitt läger intar opium mot smärtan – under grundlig reflexion över såväl lämplig dosering som rusets verkningar. Först efter att en tredjedel av novellens totala utrymme förbrukats börjar berättelsen om målningarna, boken och porträttet i den version vi känner; men detta nya stoff skapar en obalans som splittar berättelsens tyngdpunkt, och det blir ovisst vart berättelsen är på väg.¹⁸⁸ Drogmo-

tivet antyder ett hallucinatoriskt tillstånd hos ramberättaren, men därmed berövas berättelsen om porträttet både sin skräckromantiska spänning och sin symbolisk-etiska signifikans.¹⁸⁹

Även slutet i den äldre versionen är tamt

[...] for one moment, the painter stood entranced before the work which he had wrought; but in the next, while he yet gazed, he grew tremulous and very pallid, and aghast, and crying with a loud voice "This is indeed *Life* itself!" turned himself suddenly round to his beloved—*who was dead*. The painter then added—"But is this indeed *Death*?" (Poe 1842:201)

– särskilt i jämförelse med det pregnanta slutet i »The Oval Portrait»:

[...] he grew tremulous and very pallid, and aghast, and crying with a loud voice, "This is indeed *Life* itself!" turned suddenly to regard his beloved : —*She was dead!* (Poe 1850a:369)

Som uppmärksammas i tidigare forskning (Gross 1959; Dowell 1971) bryter »Life in Death» mot en av Poes egna mest grundläggande och välkända principer – den om den estetiska kompositionen som en *pre-established design*, inriktad på en *preconceived effect*:

A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents — he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no

word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction. (Poe 1850b:198)

Här betonas således vikten av att *i* texten förbereda läsandet *av* texten med tanke på den respons som skall väckas; att – i responsestetisk terminologi – bygga in en läsarroll i själva appellstrukturen och på så vis försöka *secure the uptake* av texten. Men Poes »Life in Death» saknar fullständigt denna precision: den drar åt olika håll och beskrivs i forskningen rentav som »kaotisk» (Dowell 1971:478).

Anmärkningsvärt är också att den just citerade passagen ingår i den recension av Hawthornes *Twice-Told Tales*, som Poe utlovat till aprilnumret av *Graham's Magazine* (1842); men publiceringen sköts upp till majnumret. I aprilnumret publiceras i stället novellen »Life in Death» – som på varje punkt motsäger den estetik Poe skall komma att förespråka i majnumrets recension! Som Dowell skriver: »What did appear in the April issue is a tale that violates virtually every tenet to be set down in May—'Life in Death.'» (Dowell 1971:481).¹⁹⁰ Koncipieringen hade tydligen förändrats under skrivandets gång – inte ovanligt! – men utan att de gamla resterna rensats bort – högst egendomligt för att vara Poe, och än mer med tanke på omständigheterna med Hawthorne-recensionen och de stränga normer för konstnärligt berättande som där slås fast. Först tre år senare (1845) publiceras den kortade versionen, nu med titeln »The Oval Portrait», i *The Broadway Journal*.

Med Dowell kan nu frågas: »The weaknesses of ‘Life in Death,’ of course, provoke the question: Why did Poe, at this critical juncture in his career, write and publish a story which is little more than a mockery of his own rules of criticism?» (Dowell 1971:484).¹⁹¹ Det tål att tänka på. Men än mer tänkvärd i vårt sammanhang är nog en annan fråga: Hur påverkar kännedom om tillkomsthistorien läsningen och tolkningen av berättelsen? Svar på den frågan kräver undersökning av faktiska läsares faktiska läsningar, av exempelvis den typ som Stafan Thorson diskuterar i denna bok.

2.6 Kompression & tomrum (Håkan Nessers »Om någonting händer», 2000)

2.6.1 *Konsten att läsa innantill*

Att läsa innantill är en svår konst, egentligen svårare än att tolka. Det svåra är att läsa *utan* att tolka. För vem kan skilja mellan texten och *läsningen* av texten? En vanlig uppfattning om litteraturvetenskapliga läsararter är annars att de syftar till just tolkning av ett eller annat slag. I det perspektivet kan ordalydelsen, den bokstavliga meningen, framstå som överflödig, eller i vart fall som något att övervinna och lämna bakom sig när man nått upp till hermeneutikens höjder.¹⁹² Som vore ordalydelsen och den bokstavliga meningen bara hölje för den djupare *egentliga* meningen – dold bakom orden, mellan raderna, etc.¹⁹³ Detta är förstås en missuppfattning: ordalydelsen, den bokstavliga, referentiella och mimetiska meningen är kolossalt nödvändig och intressant, även på sin egen nivå: det räcker att påminna om läsvärdet av spänning och nyfikenhet i den

Reading for the Plot som Peter Brooks (1984) sätter fram (se även Svedjedal 1995).

Men därutöver är de estetiska värden vi vill tillskriva den 'dolda' meningen snarare en funktion av den bokstavliga meningen – insatt i ett bestämt sammanhang, läst utifrån specifika förutsättningar, knutna till textens och läsarens repertoar vid lästillfället. Textens litterära signifikans uppstår först med den typ av *referentialitet* vi förbinder med den bokstavliga meningen. Som Iser formulerar det: »The significance of the meaning can only be ascertained when the meaning is related to a particular reference, which makes it translatable into familiar terms» (1980:150f). Riffaterre (1978) ger uttryck för liknande synsätt, när han hävdar, att den litterära signifikansen visserligen frigörs först i den andra, semiotiska och hermeneutiska läsarten, men å andra sidan är helt beroende av den mimetiska meningen, nämligen av de *ogrammatiskheter* – underligheter – som framträder i den första, mimetiska och heuristiska läsarten. Såväl Isers teori om textens tomrum, som Riffaterres om ogrammatiskheter eller Šklovskijs om främmandegöring förutsätter med andra ord *ytterst* noggrann innantillläsning.¹⁹⁴

Slutligen, och kanske viktigast, är den bokstavliga meningen egendomligt svår-fångad: vi läser inte alltid vad vi ser, utan vad vi *tror* att vi ser, och vad vi *utgår* från att texten *borde* säga – givet den repertoar vi tillskriver texten och (medvetet eller ej) tar i bruk hos oss själva. Men vid närmare granskning visar det sig inte sällan att vi läst fel – inte bara *tolkat* fel, utan *läst* fel: missat ordalydelsen, helt enkelt. Men just ordalydelsen gör texten, är texten och bär textens alla möjligheter. Detta behöver påpekas, inte bara eftersom dålig innantillläsning är

vanlig, utan också eftersom textens 'rätta' ordalydelse ingalunda alltid är en självklarhet, utan ofta ett filologiskt problem, inte bara i forskning på handskrifter, manuskript eller muntliga kulturer (se Svedjedal 1991).

Studenter, liksom lärare, forskare och alla andra människor, har allvarliga problem med sin innantilläsning. Dessa problem förstoras och kan bli förödande när de konfronteras med en text som experimenterar med tomrum och bygger på spänningen mellan sagt, utsagt och implicerat. Närmast skall därför ett exempel på appellstrukturen i en sådan text diskuteras, nämligen Håkan Nessers novell »Om någonting händer» (2000).

2.6.2 *Presentation av texten*

Håkan Nesser är en välkänd författare, inte minst för dagens studenter. Mest läst och uppskattad är han för sina kriminalberättelser i den »hårdkokta» stilen, där också ofta ett samhällskritiskt perspektiv anläggs. Hans »Om någonting händer» är ingen vanlig kriminalberättelse, men använder flera av den hårdkokta deckarens spänningsskapande grepp, som appellerar till läsarens nyfikenhet och uppfinningsrikedom (se Svedjedal 2005). Texten publicerades i *Färdlektyr* (2000), en antologi av korta berättelser, som delades ut gratis i skolor och på allmänna transportmedel i Göteborgsregionen.

»Om någonting händer» berättas i jagform, hålls i presens, och skildrar några långsamma, till synes händelselösa timmar i berättarens liv i samband med inflyttningen till en ny lägenhet i förorten. Berättaren rapporterar diverse triviala iakttagelser, aktiviteter och händelser: läser serietidningar; småpratar med mamman, som sedan övergår till att tala i telefonen; lämnas ensam med funderingar om ditt och datt; går på upp-

maning av mamman ut 'för att se sig om'; går förbi pizzerian; blir hejdad av ett par flickor med nyfikna frågor, men »vill inte bli indragen» och går förbi; bevittnar passivt en mobbningsituation på fotbollsplanen; får syn på en fågel, som gör ett starkt intryck; köper vingummin och ännu ett par seriemagasin; ser en polisbil »med framdörarna öppna» vid pizzerian. Går hem; ropar på mamman; inget svar – dörren till hennes rum är stängd; tar sig en cola ur kylskåpet, lägger sig att läsa seriemagasin och äta vingummin; somnar. Vaknar efter två timmar av att telefonen ringer; svarar inte; går på toaletten; knackar på mammans dörr; inget svar; går in – »stannar inte länge»; går ut i köket »och ringer till moster Vanja», som lovar att komma inom en timme. Sista meningen lyder: »Jag vet inte riktigt vad jag ska göra under tiden, så jag tar en ny cola och lägger mig på sängen och väntar.» Slut!

Berättelsen slutar alltså medan denna väntan pågår. Läsaren får aldrig veta vad berättaren sett inne hos mamman eller vad telefonsamtalet till moster Vanja handlat om. Man får inte veta 'hur det går', utan lämnas i sticket med ostillad nyfikenhet och gissningar. Inte heller får man veta om det finns någon pappa, man eller annan vuxen partner med i bilden – »moster Vanja» framstår som närmaste anhörig. Man får inte ens veta vad berättaren har för kön – trots, eller kanske på grund av, att berättaren är både homo- och autodiegetisk (är huvudperson i sin egen historia) och berättandet är internt fokaliserat (präglas av jagberättarens perspektiv) (Genette 1980:84f, 186; Holmberg & Ohlsson 1999:73f).

Till berättelsens hårdkokt tillknäppta karaktär bidrar också dess mest iögonenfallande formella drag: den parataktiska upp-

byggnaden. Satserna radas efter varandra ungefär som i referatet ovan, utan logiska samband markerade. Allt framstår som lika (o)viktigt, och därmed försvåras växlingen mellan *theme* och *horizon* i läsningen. Men samma grepp *beslöjar* också sambanden och medför därför även ett mystifikatoriskt drag. Vad händer 'mellan raderna' i denna berättelse? De i förstone triviala och rent additivt hopade iakttagelser som berättarjaget anför, visar sig vid omläsning alla peka åt samma håll, nämligen mot det som faktiskt »händer» och därmed realiserar novelltitelns villkorssats. Här tillämpas exemplariskt den Tjechovskt ekonomiska principen för en effektiv novell: om en pistol hänger på väggen i berättelsens början, så måste den skjutas av i slutet; ingen information får vara överflödig.

Titelns »Om» aktualiseras redan i det inledande samtalet. Modern säger: »Om det händer mig nånting får du ringa till moster Vanja» (1). Detta sägs oförmedlat – efter en kort paus – och kan därför lätt förbises i texten. Men när jagberättaren i slutet faktiskt »ringer till moster Vanja», så impliceras alltså att något faktiskt *hänt* mamman. Men vad? – Vad får jagberättaren exempelvis se där inne i mammans rum? Det sägs aldrig ut; läsaren måste själv samla indicier till sådana frågors besvarande – men i den dammsugning av texten som därmed krävs genereras andra och vidare frågor än den om 'hur det gick'. *Reading for the plot* kan i detta fall leda förbi 'plotten' över till problemdiskussion, begrundan och kanske rent av 'andaktslitterära' läsarter. Som Iser skriver: »the structured blanks of the text stimulate the process of ideation to be performed by the reader on terms set by the text» (Iser 1978:169).

2.6.3 *Konstruktion av historien: hur tomt är ett tomrum?*

Att berättelsen struktureras av implicita förbindelser, uttalade betydelser och signifikanta tomrum har studenterna inga problem med; problemet är snarare det motsatta: att de är alltför snara att fylla ut tomrummen – »continually bombarded with projections», som Iser formulerar det (1980:167; se Thorson nedan). Rubriken ger den kanske viktigaste ledtråden, men den leder inte fram till en färdig betydelse, utan till frågor att ställa, problem att bearbeta. För att travestera Almqvist: »[läsaren] bekommer tråden af författaren men får gå med den på *sitt* sätt» – dock ej »annorstädes än författaren ville»; och författarens vilja representeras här av den *bestående* rest av oklarhet om 'händelsens' karaktär som texten behåller efter läsningen.

Man kan alltså fråga sig: hur tomt är ett tomrum? Enligt Iser är textliga tomrum (*blanks*) inte helt 'blanka', utan klart strukturerade och rent av styrande. Detta beror på att de uppstår (konstitueras) mot bakgrund av den faktiskt utsagda information som texten ger.¹⁹⁵ Så till exempel präglas Margareta Ekströms »Långt lidet» av det tomrum som det operonliga och obestämda pronominet »den» markerar vad gäller vem eller vad protagonisten är, vilket kontrasterar mot den utförliga informationen om protagonistens personliga upplevelser och känslor. Samtidigt blockerar denna information möjligheten att tolka »den» som ett operonligt ting. På liknande sätt uppstår gåtfullheten i Nessers berättelse mot bakgrund av vad han låter sin jagberättare rapportera – och vad som därmed *inte* sägs. Inledningsvis rapporteras exempelvis följande:

Min mamma hostar några gånger till och sätter sig på fotändan av sängen. Jag har ställt persiennerna snett för att slippa solljuset, men ett par ribbor är trasiga och nu har hon en strimma i ansiktet. Hon böjer sig undan, lutar sig mot väggen och trevar lite med fingrarna under ögat.

Det ser nästan bra ut idag. En halvmåne av brunt och violett med ett gult streck i bara. (1)

Här får vi till att börja med veta, att persiennerna är snedställda; att ett par ribbor är trasiga; att mamman »har en strimma i ansiktet»; samt att hon »trevar lite med fingrarna under ögat» – en sats som också avslutar stycket. Den automatiska slutsatsen mot bakgrund av hittills given information är att mammans gest är en reaktion på solljuset. Det nya stycket inleds emellertid med kommentaren »Det ser nästan bra ut idag. En halvmåne av brunt och violett med ett gult streck i bara». Därmed bryts den automatiska förbindelsen mellan solljuset, strimman i mammans ansikte och hennes gest. »Det» kan inte syfta på »strimman», som ju är en »den» och därtill i egenskap av (sol)strimma varken kan te sig som »en halvmåne» eller ha färger »av brunt och violett med ett gult streck i». Det beskrivna fenomenet har mer tycke av *blåmärke*. Men genom den avvikande och implicita beskrivningen *främmandegörs* det välbekanta fenomenet: igenkänningen blandas med distans, och läsningen desautomatiseras. Detta i sin tur ger utrymme för frågor, inte bara om hur blåmärket kommit till, utan också om hur mamman egentligen mår. Dessa funderingar kan synas än mer motiverade av den omedelbara fortsättningen:

Men hon verkar tröttare än igår. Hennes läppar är tunna och bleka och håret upp-

satt med en röd snodd, hon har nog inte tvättat det på en vecka. (1)

Här möter dessutom ett »Men» – en av berättelsens få markeringar av logiska samsamband. Därmed impliceras en motsats: *trots* att »[d]et ser nästan bra ut i dag», så verkar hon »tröttare än igår». — Men varför det? I den mån läsaren bestämt sig för att »det» är ett blåmärke – vilket aldrig slutgiltigt verifieras av texten – öppnas för funderingar över hur det har kommit till, och hur det är relaterat till den trötthet berättaren tycker sig iaktta. Texten ger inga bestämda svar: blåmärket kan ha hänt i den omfattande flyttningen (87 kartonger), men det kan också ha orsakats av slagsmål, misshandel eller något annat. Tröttheten kan tillskrivas flyttningen, en annalkande förkylning (hon hostar – vilket dock även kan knytas till explicit omnämnda rökvanor), arbetslöshet (framgår av telefonsamtal), flykt undan en våldsbenägen man (som gett henne blåmärket) eller allmän depression (jagberättarens påfallande följsamhet och hänsynsfullhet, t.ex. vad gäller pizzen).

Berättelsen är på detta sätt konstruerad kring strategiskt utplacerade tomrum, vars utfyllnad är mångfaldig och obestämd, men ändå inte godtycklig eller obegränsad. Tomrummen är *strukturerade*, men ju mer de fylls ut desto fler *nya* möjligheter uppstår. Om exempelvis frånvaron av en pappa tematiseras, så struktureras övriga tomrum av detta negativa faktum. Då bäddas för antagandet att »blåmärket» orsakats av en våldsbenägen man, och att flyttningen motiveras av försöket att undkomma honom. Mot denna bakgrund av ensamt föräldrans ansvar framstår mammans arbetslöshet som särskilt allvarlig, och det nya bostadsområdet, präglad av förortsmisär (framgår av

jagberättarens registrerande iakttagelser), är inte uppmuntrande.

Denna indiciekedja bäddar för en rad slutsatser: att mamman tagit livet av sig inne i sitt rum; att det är hennes döda kropp jagberättaren upptäcker därinne; att beslutet om självmord var fattat redan i berättelsens inledning; att detta beslut ligger bakom tipset att ringa moster Vanja »om det händer mig något»; att användningen av detta tips tyder på att detta något verkligen *har* hänt, det vill säga, att jagberättaren ringer upp moster Vanja för att berätta om mammans död. Men inget av detta sägs ut – läsaren får själv inte bara göra jobbet, utan också konstruera arten av 'jobb', det vill säga, både indiciekedjan och slutsatserna. Likafullt är den nu gjorda konstruktionen den som flertalet studentläsare satte ihop, dessutom utan större besvär. Men den är inte utan sprickor. Vissa av jagberättarens iakttagelser rubbar mönstret. Andra pekar åt annat håll men blir aldrig tematiserade.

2.6.4 *Sprickor i konstruktionen, bitar som blev över och textens gerundivum*

Reading for the plot medför i detta fall att intresset för mammans öde dominerar retentionen (behållningen av texten).¹⁹⁶ Ovissheten om vad som hänt *henne* på slutet blir retroaktivt styrande för hela läsprocessen – på bekostnad av intresset för jagfiguren, och det trots att berättarperspektivet (fokalisationen) utgår från denna. Det öppna – ovissa – slutet triggas visserligen en omläsning på jakt efter indicier, men av berättarens alla iakttagelser räknas då bara de som kan antas ha betydelse för lösningen av mammans 'fall'.

Ändå är *jagberättarens* framtoning minst lika gåtfull och problematisk som mammas. Gåtfullheten markeras direkt av den hårdkokta berättarhållningen: opersonlig, sakligt registrerande och till synes opåverkad av de olustiga iakttagelser som görs. Till de redan nämnda (t.ex. blåmärket, mobbningen, polisbilens) kan läggas »en sned femuddig stjärna» på en av dörrarna i trappuppgången, det vill säga, en satanistisk symbol; vidare trasig hiss, arbetslösa, tiggare, spyor, klotter, åverkan och andra tecken på postmodern förortsmisär. Men hur berättaren *upplever* dessa iakttagelser får vi inte veta mycket om – och just den *frånvaron* kan trigga en läsares intresse. Utom de olustiga iakttagelserna rapporteras också för en läsare klart gåtfulla fenomen. Så exempelvis när jagberättaren sätter sig på en kartong vid det nakna bordet i det blivande vardagsrummet och »tänker tillbaka lite»:

Det ligger ingen duk på och jag sätter mig på en kartong och känner på det stora jacket i bordskanten och tänker tillbaka lite. Jag tycker egentligen inte om det, men medan jag sitter där och trevar med fingrarna över ojämnheterna i träet gör jag det i alla fall. Jag funderar över min bror och en del annat, och efter några minuter blir jag avbruten av mamma som kommer in och börjar rota i kartongerna. (2)

Vad tankarna handlar om framgår egentligen inte, bara att de gäller det förflutna, en bror »och en del annat», samt att detta tillbakatänkande sker motvilligt och kanske tvångsmässigt – möjligen utlöst av den fysiska förnimmelsen av »det stora jacket i bordskanten». Vad detta är för ett jack får vi inte veta; inte heller vad som blivit av brodern, varför han inte tycks finnas med i bilden längre, och vad han har att göra med

jacket i bordsskivan. Och naturligtvis får vi inte heller veta varför jagberättaren tycker illa om dessa tankar.

En ytterligare komplikation utgörs av den nu inkommande mamman, som rotar bland kartongerna, muttrar för sig själv, luktar ovanligt och söker få ut berättarjaget ur lägenheten:

Hon muttrar för sig själv, luktar rök och någonting annat som jag inte känner igen, kanske en parfym av något slag, fast ganska frän. »Ska du inte gå ut en stund?» frågar hon. »Och se dig om lite. Det var några ungdomar nere på torget.» (2)

Varför detta beteende – och vad är det för en lukt?

Tomrummen i dessa passager är alltså flera och omfattande; men det är också möjligheterna att fylla ut dem med hjälp av indicier. Indicierna pekar dock i helt olika riktning beroende på interaktionen mellan retention och protension och växlingen mellan *theme* och *horizon* hos olika läsare.

En *reader for the plot*, med inriktning på hur det gått för mamman, kan förstås använda den nya om än obestämda information som här ges till att stärka indiciekedjan för hustrumissandelshypotesen: jacket i bordsskivan är spår efter faderligt – eller i vart fall manligt – överväld, sannolikt mot sonen-brodern, som till följd av detta rimligen avlidit och därför inte längre är med i bilden.

Om däremot inte 'plotten' och mamman utan i stället berättandet och jagfiguren hamnar i fokus, då kan den nya informationen användas till att bygga upp bilden av denna. Jacket i bordet kan tyda på ett oförskyllt våldsamt förflutet, i synnerhet som de väckta tankarna tycks tvångsmässiga. Jagberättaren har tydligen mist en bror, och för-

lusten smärtar. Mammans fräna lukt är inte signifikant i detta sammanhang: den nämns ju bara i förbigående och är inte ägnad att stanna i minnet så länge jagberättaren står i fokus. Här gäller det att förstå jagberättaren snarare än att förklara 'hur det gick'. Förståelse står här mot förklaring i bästa hermeneutiska stil; men mot förståelseparadigmet svarar också vad vi med Ahlin kunde kalla »textens gerundivum»: de stumma bärformer, som utifrån en 'förstående' eller empatisk läsart synes bära appellstrukturen. Vi närmar oss därmed hjärtpunkten i den Ahlinska »förbönsestetiken», sådan den formulerades i Wallins bönbok: »Skynda dig, liksom för att rädda dem, och bed för dem med sådan ifwer, som hade du sjelf blifwit fattad af Guds wredes hand» (jfr ovan I.4.2).

Att jagfiguren inte mår särskilt bra framgår inte bara av tillbakatänkandet, som tvingar sig på, utan också av ett tvångsmässigt räknande av allt möjligt: »åttiosex» flyttkartonger, »åtta» telefonsignaler; »två» timmars sömn; »tvåhundrafyrtionio» seriemagasin – plus ett som inhandlas under historiens gång; det gör »tvåhundrafemtio stycken»; och om varje seriemagasin kostar tjugo kronor, så uppgår värdet av dem alla till »femtusen kronor» – »Det är mycket pengar, så mycket att jag nästan inte kan föreställa mig det»; vidare konstateras att de har bott i lägenheten »i ett dygn och tio minuter». Alla dessa räknestycken avser perifera operationer utan annan rimlig funktion än att blockera oönskade minnen och tankar.¹⁹⁷

Ett annat indicium på jagfigurens mentala bräcklighet utgörs av ett motstånd mot social kontakt, motiverat av oviljan att bli »inblandad i något». Ett par flickors nyfikna

eller kanske rent av intresserade frågor till nykomlingen besvaras med undanflykter och halvlögner: berättarjaget säger sitt namn, men svarar annars nekande och uppger sig vara »på besök bara» (2).

En stark – och gåtfull – scen utgörs av den mobbningsincident som utspelas på fotbollsplanen. Tre »småkillar» har tröttnat på att spela boll och söker andra – mer dramatiska – sätt att fördriva tiden. En av de tre är knivbeväpnad, och till att börja med turas de om att skära flisor ur fotbollsmålets träställning. »Det roar dem tydligen inte så mycket», konstaterar jagberättaren, och beskriver sedan hur två av dem börjar »dra kläderna av den tredje». Den fylliga fortsättningen lyder:

Han bjuder gott motstånd; skriker och sprattlar, men till slut har de fått av honom allting. Då börjar han gråta istället. Han står mitt i fotbollsmålet med ena handen mellan benen och den andra för ansiktet. Han ser rätt ynkelig ut, är nog inte mer än åtta-nio år. Hans två kamrater går därifrån, de trycker ner kläderna i en grön papperskorg på andra sidan planen och försvinner mellan två av hyreshusen bortanför vattentornet. (2)

Men just i detta ögonblick händer också något annat, och rapporten om det följer omedelbart efter den föregående, oförmedlat och utan övergång till nytt stycke:

I nästan samma ögonblick kommer en liten fågel flygande och landar bara någon meter ifrån mig. Den är gråbrun och oansenlig, säkert en sparv av något slag. Jag tittar på den och jag får för mig att den tittar tillbaka. Jag får tårar i ögonen och tänker att jag aldrig ska glömma den, aldrig någonsin. Bestämmer mig för det, helt enkelt. (2)

Men stycket avslutas med en lika oförmedlad återknytning till den mobbade pojken:

Nere på planen står den ensamme, nakna pojken kvar en stund, sedan springer han tvärs över planen, gräver fram sina kläder ur papperskorgen och sätter på sig dom igen. (2f)

I nästa stycke är berättaren på väg till kiosken för att köpa ett nytt seriemagasin och en påse vingummin – som om ingenting hänt. Men vad har då 'egentligen' hänt, därute på fotbollsplanen?

Den inskjutna passagen handlar som synes om en grå liten fågel, som vid omläsning – mot bakgrund av antagandet om moderns död – kan aktualisera Nils Ferlins kända dikt om *frånvaron* av till och med en ynka grå liten fågel på »den andra sidan» – som ändå kan vara föremål för diktjagets längtan.¹⁹⁸

Fullföljs i stället den empatiska läsarten på förbönsetetikens villkor, så tematiseras *den andre*, den nödställda medmänniskan – det vill säga, i detta fall den mobbade pojkstackaren, som i berättandets nu står naken där på fotbollsplanen. *Han* – och hans förtrampade likar som fågeln representerar – är det som aldrig skall glömmas. Mot bakgrund av den tolkningen framstår den explicita återknytningen till honom i styckets slutrader som helt logisk. Och då är att märka att också jagfiguren själv är innesluten i förbönen – inte som autonomt jag, men som sin förtrampade nästas like.¹⁹⁹

Det inskjutna stycket om fågeln förvärvad i förbönssammanhanget också belysande formella och genremässiga kvaliteter. Det antar karaktären av *epifani* – en plötslig uppenbarelse eller insikt, utlöst av en obetydlig, banal eller rentav fränstötande detalj, ofta i samband med ett mentalt bot-

tenläge.²⁰⁰ Insikten markeras av beslutet att »aldrig glömma» den lilla oansenliga fågeln, och innebörden av beslutet kan tänkas svara mot klichén 'stå på de svagas sida', 'kämpa för de förtrycktas sak' eller liknande.

Epifanins ögonblick kan dock synas dra tämligen spårlöst förbi – som vore det verkliga den inkapslade »spot of time» som Wordsworth talar om (Nichols 1987:xi). Jagberättaren går mot kiosken, det tvåhundra-femtionde seriemagasinet inhandlas – och det förmodat tvångsmässiga räknandet startar igen, om möjligt ännu mer elaborerat än förut. Och hemma möter nya bekymmer, som utlöser nödsignalen »moster Vanja». – Vad hjälpte då luckan i tiden med epifani och ädla beslut?

Så kan man tänka. Men sedd utifrån förbönsetetiken bekräftar jagfiguren just i sin svaghet och vanmakt det motiverade i sitt beslut: att aldrig glömma fågeln och dess bekräftande (eller vädjande?) blick – kanske som jagets möte med sig själv i en annan, en främmande, ett Du. Må vara att den erfarenheten ligger epifaniskt inkapslad som pärlan i sin mussla och aldrig kan sporra denna jagberättare till hjältedåd. Men den *läsare* som finner sig möta denna jagberättare kan ta över dennes epifaniska beslut, göra det till sitt och därmed föra tilltalet vidare. Så går det an att svara på textens gerundivum – för den som har öron till att höra just på det sättet (jfr Nielsen 1968:243; ovan 1.4.3). Denna läsning ligger närmare textstrukturen i den första mimetiska läsningen.

2.6.5 *Bakom orden, mellan raderna: koncentration, förtätning, övertolkning*

Den 'hårdkokta' berättartekniken i Nessers »Om någonting händer» bygger på koncentration och förtätning, ellipser och tomrum. Jagberättaren är ordknapp, men ordknappheten är suggestiv och strategisk: det finns en stark spänning mellan vad som sägs och vad som *inte* sägs. Läst mot bakgrund av konventionell narrativ (plot)logik väcker det utsagda förväntningar om en fortsättning, som dock uteblir.²⁰¹ Tomrummen är i det perspektivet fullt synliga, men samtidigt svåra att fylla igen – texten ger inga säkra ledtrådar. Dessa brott mot narrativa förväntningar desautomatiserar läsandet, men är samtidigt ägnade att locka till både reflexion och fylleriövningar – såvitt de inte bara väcker anstöt.²⁰²

Berättelsens själva rubrik triggar en *reading for the plot* – vad är det som händer? – som inriktas på att fylla igen tomrummen, särskilt det öppna slutet; men också frågan om berättarens kön aktualiseras. Tendensen är här densamma som i »Långt lidet»: ett påfallande tomrum tematiseras, men ansträngningarna att fylla ut det blockerar (konstruktion av) berättelsens signifikans. Det beror på att tomrummens funktion är att väcka förväntningar om en utfyllnad, som just tomrummen samtidigt negerar. I båda fallen negeras konventionella förväntningar om protagonisters identitet: i »Långt lidet» konventionen om att protagonister måste kunna artbestämmas; i »Om någonting händer» negeras konventionen om att protagonister (inbegripet autodiegetiska jagberättare) måste kunna könsbestämmas.

Likafullt saknas en given kod. Det som styr betydelseproduktionen i läsakten är

spänningen mellan textens och läsarens repertoarer och den interaktion mellan utsagt och osagt som blir följden.²⁰³ Textens tomrum konstrueras i läsandet, men tomrummen 'finns' samtidigt redan där när de konstrueras.²⁰⁴ Läsaren styr texten, och texten styr läsaren. Att fråga efter ett givet ursprung i denna rundgång är som att ställa frågan om hönan och ägget. Vad man kan fråga efter är *produktionsvillkoren*: vad som krävs av texten för att den ena eller andra läsarten skall realiseras, och vad som krävs av läsaren för att den ena eller andra betydelsen skall genereras. Med Iser vill jag bestämt hävda, att »[t]he constituting of meaning and the constituting of the reading subject are therefore interacting operations that are both structured by the aspects of the text», samtidigt som »the reader's viewpoint has to be prearranged in such a way that he is not only able to assemble the meaning but also to apprehend what he has assembled» (Iser 1978:152).

I denna förmåga till reflexion över den egna läsarten ligger, som framgått (ovan 1.2) också den didaktiska uppgift, som McCormick betonar – att hjälpa studenterna till medvetenhet om förutsättningarna för den egna läsarten.²⁰⁵ Med denna medvetenhet följer en förmåga till kritiskt tänkande, som behövs inte bara i textanalys utan också i livet.²⁰⁶

2.7 Jagberättande & tomrum (P.O. Sundmans »Elfenben», 1963)

2.7.1 Textens auktoritet

Eftersom skönlitterära texter vanligen också är *fiktiva*,²⁰⁷ det vill säga, framställer för dikten konstruerade situationer eller berättar en uppdiaktad historia, så är det inte stor idé

att ifrågasätta deras empiriska sanningsvärde – inte ens när den anonyme berättaren talar om »den danska staden Stockholmia». ²⁰⁸ Å andra sidan är det inte heller helt adekvat att tala om diktens »sanning», även om det ingalunda är ovanligt. Med sanning avses då något i stil med 'livssanning', *true to life* eller kanske avtäckande och uppenbarelse (Beardsley 1958:408f),²⁰⁹ men hur sann dikten är i dessa stycken kan växla beroende på vilka föreställningar om livet som skall gälla. Frågan om diktens sanning aktualiserar samma typ av problematik som frågan om realismen: hur realistisk – verklighetstrogen, sannolik, trovärdig eller dylikt – en text är beror förstås på hur gällande konventioner för realistisk framställning ser ut i ett visst litterärt system.²¹⁰ Vad man kan vänta sig av fiktionstexter är på sin höjd koherens, det vill säga, trohet mot den egna fiktiva verkligheten, men även denna princip är bräcklig, exempelvis i absurdismens och fantastikens fiktionsvärldar. Fiktion är alltid verklighetsexperiment, vare sig det gäller *realism*, *romance*, *fantastik* eller *fantasy*.

En mer adekvat fråga är den om hur texter *auktoriseras*, fiktiva eller ej. Den frågan kan bearbetas via analys av textens retoriska strukturer och strategier (textens appellstruktur), och speciellt via analys av berättarrollen, det vill säga, berättarens förhållande till sin framberättade historia, sina läsare/åhörare och själva berättandeprocessen.²¹¹ Vilken roll spelar berättaren i förmedlingen till läsaren? Då kommer frågan om berättarens *pålitlighet* i fokus: hur skall berättarinstansens utsagor 'tas'; vilka grepp används för att, som det heter i klassisk talaktsteori, *secure uptake*?²¹²

Den frågan ställs sällan utanför de litteraturvetenskapliga seminarierummen, och väl

ställd kan den vara svår att handskas med. Att berättelser inte berättar sig själva utan alltid berättas *av* någon *för* någon *om* något är en av alla erkänd självklarhet, som likväl tycks svår att omsätta i praktiken: även inom professionen finns en tendens att stanna vid detta *något*, som texten handlar *om* (karaktärer, handlingar, idéer, livsfrågor) och gå förbi textens retoriska och receptionsförberedande aspekter (appellstruktur, adressivitet).²¹³ Att en skriven berättelse därtill förmedlas av en berättarinstans, som skapats av författaren, men inte skall förväxlas med denne, utgör ytterligare en komplikation.²¹⁴ Även erfarna litteraturforskare kan ibland förväxla berättare och författare, liksom fiktion och verklighet: författaren 'bakom' texten får då automatiskt auktorisera berättarens utsagor, vilka i sin tur tillskrivs författaren. Just här är därför förmågan att läsa – innantill och uppmärksam – särskilt viktig. Som Stockwell påpekar gäller det att hålla reda på de deiktiska nivåerna (Stockwell 2002:43f).

En traditionell allvetande tredjepersonsberättare – nollfokaliserad, opersonlig, extra- och heterodiegetisk – är automatiskt auktoritativ: denne är inte ägnad att uppmärksammas i läsningen, utan illuderar en självgående, berättarlös berättelse – en berättelse som berättar sig själv, eller rent av en berättarlös historia, som utspelas framför läsarens ögon (se Henry James' 'osynliga' berättarinstanser). Genom denna performativa karaktär framstår berättandet som självverifierande och auktoriserar därmed sig självt. Men alltsammans är förstas om retorisk strategi, som litteraturforskaren har att analysera.

En homodiegetisk (jag)berättare med sin begränsade synvinkel har redan a priori en svagare kunskapssteoretisk ställning, men har

samtidigt utrymme för en mer eller mindre övertygande retorik. Ett famöst exempel på en lika opålitlig som retoriskt skicklig jagberättare möter i Jonathan Swifts *A Modest Proposal* (1729): förslaget att genom kannibalism lösa såväl svält- som överbefolkningsproblemen på Irland. Det retoriska jagets sakligt logiska argumentation utifrån utilitaristiska nyttoprinciper kan synas ägnad att dölja förslaget etiska tvivelaktighet; men att döma av dåtida reaktioner blev effekten rakt motsatt – vilket resulterade i moralisk panik med hätska angrepp på författaren, säkerligen i enlighet med Swifts intentioner (Phiddian 1996).

Swifts *A Modest Proposal* var en *satir*, som misstogs för en annan sorts text – trots trohet mot satirens genrekonventioner – och vars *uptake* därför till dels slog fel. Detta röjer en förväntningshorisont enligt vilken det satiriskt menade förslaget faktiskt kunde tas bokstavligt och på allvar. Att förslaget inte betraktades som helt orimligt säger i sin tur något om den etiska nivån i den dåtida unga borgerliga offentlighetens England. Men grunden till missförståndet var att berättaren förväxlades med författaren, som därmed fick auktorisera förslaget och klä skott för det.

Det misstaget görs inte lika lätt i läsningen av Nessers novell ovan, delvis kanske av det enkla skälet att jagberättaren är ett förortsbarn i ett snarast postmodernt Sverige och därför inte heller kan förknippas med författarens yngre jag. Ändå, eller kanske just därför, är det intressant att undersöka om och i så fall hur denna 'autonoma' jagberättare auktoriseras. Här möter vi en till synes helt av-retoriserad jagberättare, vars torra, sakliga sätt att återge händelseförloppet – utan att vare sig värdera eller dra

slutsatser av sina iakttagelser – kan framstå som pålitligt enligt vanliga föreställningar om exempelvis ögonvittnets trovärdighet. Att berättelsen dessutom innehåller luckor, ellipser och ett avbrutet slut kan styrka det intrycket: en så tillbakadragen och rent tillknäppt berättare kan väl inte misstänkas fabulera och hitta på? Men samma strategi kan uppfattas rakt motsatt: att berättaren undviker eller söker dölja något. Klart är ju att berättelsens misstänkta smärtpunkter aldrig blir synliga men ändå gör sig påminta i appellstrukturen. Hur denna 'isbergsteknik' än tolkas, så tillhör den dock litteraturen och dess retorik, och den kan varieras i det oändliga.

Jag skall nu gå vidare på det spåret med en annan homodiegetisk berättartyp, nämligen i P.O. Sundmans »Elfenben» från samlingen *Sökarna* (1963b).

2.7.2 *Texten: ramberättelse, muntlighet*

P.O. Sundmans »Elfenben» är en jagberättelse med två diegetiska nivåer, det vill säga, en yttre ramberättelse där vi finner jagberättaren och en inre berättelse som handlar om jagberättaren och berättas av honom för en grupp i ramsituationen närvarande åhörare. Denna inre berättelse i sin tur är uppbruten av otaliga utvikningar och berättelsefragment, liksom även av upprepningar och omtagningar. Narratologiskt rör det sig alltså även här om ett homo- och autodiegetiskt berättande, men muntligheten och ramkonstruktionen medför flera viktiga skillnader jämfört med Nessers »Om någonting händer».

Ramkonstruktionen skiljer sig emellertid från den vi finner hos Boccaccio och Margareta av Navarra: hos de senare förmedlas ramberättelsen av en tredjepersonsberät-

tare, som låter de olika jagberättarna träda fram inte bara med sina berättelser i tur och ordning, utan också som deltagare i diskussionen av vars och ens berättelse. Hos Sundman är ramsituationen noga besett implicit: läsaren kan sluta sig till den med ledning av jagberättarens egen framställning. Textens första mening lyder:

Apropå sandsugare – vem det nu var som nämnde det – var jag med om en händelse en gång. Det var inte på en sandsugare utan på ett mudderverk av den gamla typen. (43)

Här illuderas en muntlig berättarsituation, som tydligt utvecklas ur ett samtal om ditt och datt, där ordet »sandsugare» ger impuls till en berättelse.²¹⁵ Men berättelsen skall inte handla om sandsugare, utan om mudderverk; förbindelsen mellan de nämnda fenomenen är enbart associativ – så som det ofta är i muntligt samtal, och Sundman har ju också explicit uttryckt sitt intresse för muntligt berättande (Sundman 1963a). Berättarjaget hänvänder sig också under berättandets gång flera gånger till denna muntliga publik med inpass som »Tycker ni att jag är omständlig?» och förklarar digressionerna med att de »har med den här historien att göra». Det framgår vidare redan i andra stycket, att detta inte är första gången han berättar för denna publik – »Kan jag berätta? Eller blir ni trötta på alla mina historier?», en fras som ofta varieras i hans berättande.

Den historia som han berättar är på grund av alla utvikningar och upprepningar svår att få grepp om, men en sammanfattning av hela händelseförloppet ges faktiskt redan i novellens tredje stycke:

Vi muddrade ett hamninlopp. En skalle av en valross följde med upp ur djupet i en av verkets skopor. Betarna hängde som vita jättemustascher över skopkanten, de var mer än en halv meter långa.

Vi springer, jag och en man som hette Peder, däckat är halt som om det är såpat – jag lyckas hugga tag i skallen just som den skall hasa ner och gå förlorad i pråmens välling av lera och slam och vatten.

Trettio sekunder tog det kanske från det vi fick syn på skallen och fram till dess jag huggit tag i ena beten. (43)

Om detta är hela historien, så kan jagberättarens fortsatta berättande framstå som överflödigt, poänglöst och rent tröttsamt, trots upprepade försäkringar om att »det har med den här historien att göra». Det dröjer också ända till slutet innan poängen framgår. Det visar sig då att denna sammanfattning innehåller en signifikant *lucka*, i citatet ovan markerad av ett tankstreck. Tankstreckat markerar frånvaron av upplysningen att arbetskamraten Peder just då halkar, förolyckas och omkommer, så att jagberättaren blir ensam om skallen. Och skallen var värdefull: novelltiteln »Elfenben» visar sig efterhand syfta på de i citatet nämnda valrossbetarna, som enligt berättaren ansågs som en typ av elfenben, var dyrbara och därför begärliga. Alldeles i slutet av novellen får åhörarna följande redogörelse:

Vi rusar nerför lejdarna, jag den om styrbord, Peder den om babord.

Det gäller att komma först.

Han är snabb som tusan med sina korta ben. Däckat är såphalt av regn och skvåtande lera och slam. Hans ben går som trumpinnar.

Rännan ner till pråmen är på min sida av mudderverket, jag måste sakta in, halkar, tvingas nästan krypa under ställningarna.

Peder har fritt fält och han skall hinna före mig till valrossskallen.

Men han snubblar över någonting. Han börjar falla och han springer ännu fortare för att försöka fånga upp sitt fall, benen går sannerligen som trumpinnar – jag kryper just då under rännans ställningar och jag ser honom snett framför mig – han lyckas inte hejda sitt fall, han slår i däckat, med krökta armar och platta handflator och med huvudet först glider han som en projektil in i paternosterbandet just där skoporna har sin gång ned i djupet.

Jag tvärvänder, det är inte så förbannat sekundknappt bråttom längre, jag klänger upp på rännan som leder ner i pråmen och där kommer skallen sakta glidande och jag behöver bara sträcka ut handen. (52)

Peder och berättaren var alltså konkurrenter om denna skatt; det gällde att hinna först, och Peder var snabbast – men berättarjaget vann loppet, inte därför att han var snabbare, utan därför att Peder halkade. Det hade lika gärna kunnat vara tvärtom.

Varför berättar jagfiguren nu denna berättelse?

2.7.3 *Pratsamheten, digressionerna, opålitligheten, skulden*

En *reading for the plot* ger här dålig utdelning, eftersom berättandet inte tycks röra sig framåt utan snarare bakåt och samtidigt expanderar i sidled – ett snarare spatialt än temporalt kompositionsmonster. I början kan det nog vara svårt att förstå vad berättaren vill berätta, eftersom hans berättande inte verkar handla om det han i början säger att han skall berätta om; de intradiegetiska åhörarna liksom den extradiegetiske läsaren kan lätt tappa tråden – vilket berättaren också misstänker och ursäktar sig för. Den upprepade ursäkten, att utvikningarna

är nödvändiga för att berättelsen skall bli begriplig, visar sig dock hålla. För att förstå vad som faktiskt händer måste publiken veta en hel del, både om elfenben och mudderverk, och i synnerhet hur ett »paternosterverk» fungerar:

Ni vet väl vad ett paternosterverk är?

Ett band som löper längs en ram och på bandet finns det skopor, tätt, tätt. Skoporna fylls med sand och lera, vandrar uppåt, töms vid ramens övre ände, fortsätter tomma tillbaka mot havets djup, återvänder på nytt fyllda med sand och slam, skopa efter skopa.

Paternoster är också något som har med bibeln att göra eller snarare med påven och Rom och fader vår, ett ändlöst band, skoporna går tomma ner i vattnet, fylls, vandrar upp, töms, ett ändlöst radband, går åter tomma ner, fylls, upp igen och så vidare i all oändlighet och så länge maskineriet funktionerar.

Skoporna tömde sitt slam i en ränna och det rann sedan längs rännan ner i en pråm som var förtöjd intill mudderverket. Som jag redan sagt, det var ett gammaldags mudderverk.

Tycker ni att jag är omständig?

En sak till: trumman genom skrovet var nätt tilltagen, den var så stor att bandet med skoporna kunde passera men inte större. Ja, där bandet vandrade uppåt fanns det naturligtvis gott spelrum men inte där det gick ner, där skrapade nästan skopornas kanter mot järndäcket.

Jag nämner det här sista därför att det har sin betydelse för vad som hände. (45)

Passagen är typisk för berättarens muntligt präglade framställning: förklaringen av paternosterverket nästan försvinner i inskjutna associationer, kommentarer, utvecklingar och hänvändelser till publiken. Den för historien om olyckan relevanta

informationen är att kanterna på skoporna i paternosterverkets 'radband' skrapade mot mudderverkets järndäck. När Peder halkar, så faller han med huvudet före mot bandet och blir alltså halshuggen. Berättaren kommenterar: »Jag kunde inte göra något, han gled in i bandet och en skopa klippte av hans huvud som i en stor plåtsax eller i en stans.» (53). Berättaren får valrossens skalle till priset av Peders – men »havet ger och havet tar, som det står i bibeln, tror jag», lägger han till, faktiskt för andra gången sin berättelse (jfr s. 43). Det föregivna bibelcitater är dock något förvanskade: »Herren ger och Herren tar», säger den olycksdrabbade Job, men tillägger »Lovat vare Herrens namn!» (Job 1:21). Och det är ju inte riktigt detsamma... Men eftersom det förvanskade citatet lokaliseras till Bibeln, så får förvanskningen ändå något bibliskt över sig, ett samband som förstärks av ytterligare signifikanta Bibelcitater. När mot slutet vad som kan synas vara åhörarnas explicita frågor illuderas inom parentes – »(Men Peder? Dansken?)», »(Vad gjorde ni med Peder?)», och liknande – så aktualiseras både en religiös och etisk dimension. Jagberättarens attityd förändras gradvis, från lättsamt historieberättande till försvar mot uttalade anklagelser och ständiga försök att slingra sig undan domen, här i rent gammaltestamentlig tappning:

(Öga för öga och tand för tand.)

Det var ni som sade det, inte jag! (53)

På sätt och vis kan jagfigurens berättelse framstå som en förklädd *bekännelse* – gömd i digressioner, som slutligen alla pekar åt samma håll: olyckan och varför den inträffade. Orsaken var inte bara eller främst mudderverkets konstruktion med kniv-

skarpa skopor i rännan, utan elfebens dyrbarhet och de båda aktörernas girighet.

2.7.4 Smärtpunkten:

Visande och döljande

Berättelsen slutar med en återknytning till det ursprungliga samtalet i ramsituationen och den flyktiga association – från *sandsugare* – som utlöste berättandet:

(Danskens skulle då?)

Vi fann den aldrig. Och vi sökte väl knappast efter den. Ett mudderverk arbetar framåt, i den riktning där bandets ovansida är, där korgarna vandrar uppåt. Det skulle ha varit mycket svårt att hitta hans huvud.

Det var alltihopa.

Det hände mycket hastigt.

Vem var det som först började tala om sandsugare? (54)

Frågan är vad som hänt däremellan, inte i historien utan i berättandet och berättarjagets förhållande till sig själv, historien, berättandet och sin publik. Berättande säger alltid något om berättaren, skriver Sundman i en essä:

[...] min diktade berättare [...] skall berätta om ett skeende eller en medmänniska och hans berättelse måste vara både begränsad och understrykande. Och jag måste vara medveten om att han också ger en bild av sig själv genom att dröja vid vissa detaljer och förhållanden och genom att inte lägga märke till andra eller helt eller delvis förtiga dem. (Sundman 1963a:232)

Denna beskrivning av den muntliga berättaren matchar också Iserns beskrivning av en grundläggande berättarteknik:

Communication in literature, then, is a process set in motion and regulated not by a given code but by a mutually restrictive and magnifying interaction between the

explicit and the implicit, between revelation and concealment. What is concealed spurs the reader into action, but this action is also controlled by what is revealed; the explicit in its turn is transformed when the implicit has been brought to light. (Iser 1978:169)

Här beskrivs alltså växlingen mellan explicit och implicit, avslöjande och döljande, som även är ägnad att utlösa läsarakтивitet, en bearbetning och ständig modifikation av det senast lästa.

I Sundmans novell är denna växling påfallande och medför en förskjutning inte bara i läsandets relation till texten utan också i berättarens förhållande till sin historia, sitt berättande och sin publik. Successivt ändras berättandets inriktning så att berättelsens genrekarakter förskjuts: vad som först ter sig som en underhållande *skröna* läcker mellan raderna fram en *bekännelse* – men en bekännelse som samtidigt vetter åt *försvarstal*.

Dessa läckage och genremässiga förskjutningar kommer till synes i återkommande deiktiska inpass av typen »Tycker ni att jag är omständlig?» (45); »Ni tycker kanske att jag är alldeles för omständlig?» (48); »Jag måste fråga igen om ni tycker att jag är för mångordig?» (48); »Varför säger ni inte ifrån?» (49). Som visats i Sundmanforskningen är denna typ av deiktiska markeringar genomgående i författarskapet och fungerar där som en typ av *undertexter*, »passager som kommenterar eller symboliserar den omkringliggande texten» (Lundström 2006:30).²¹⁶ Ibland skjuts undertexterna in i ett längre resonemang, fortfarande som deiktiska markörer – exempelvis avsidesreplik till åhörarna – på ramberättelsens nivå:

Jag måste fråga igen om ni tycker att jag är för mångordig? Det skulle ju vara en kort historia, det som hände, det hände på mindre än en minut.

Här sitter jag, gamle man, kväll efter kväll, snart i en veckas tid, och berättar historier, den ena längre än den andra.

Varför säger ni inte ifrån?

Jag skulle vilja ha något att dricka – ett glas öl till exempel.

Det jag skulle berätta, det handlar om hur vi, jag och dansken Peder, muddrar ett inlopp till en hamn. Men det ena ger det andra, elfenben, engelsmannen i Surat, Sibiriens mammutar, allting växer liksom, jag började med sandsugaren – vem var det som först förde sandsugare på tal? – också en sandsugare är ett mudderverk fast av en helt annan typ än ett paternosterverk och användbar bara under speciella förhållanden. (48f)

Passagen ger upprepade uttryck för osäkerhet i förhållande till såväl publik som berättarroll; återigen för berättaren sin omständlighet på tal och triggas också själv, nästan provokativt, åhörarna till motsägelser – »Varför säger ni inte ifrån?». I samma andetag söker han dock både urskulda sig och legitimerar berättandets olika turer med argument som »det ena ger det andra», »allting växer liksom». Det vill säga, han hänvisar till det muntliga berättandets associativa logik (Ong 1990:53f). Men associationernas till synes slumpmässiga kedja har samtidigt sin egen logik, åtminstone i den här berättelsen. Kedjan är inte öppen utan cirkulär – alldeles som paternosterverket i berättelsen:

Ett band som löper längs en ram och på bandet finns det skopor, tätt, tätt. Skoporna fylls med sand och lera, vandrar uppåt, töms vid ramens övre ände, fortsätter tomma tillbaka mot havets djup, åter-

vänder på nytt fyllda med sand och slam, skopa efter skopa.

[...] ett ändlöst band, skoporna går tomma ner i vattnet, fylls, vandrar upp, töms, ett ändlöst radband, går åter tomma ner, fylls, upp igen och så vidare i all oändlighet och så länge maskineriet fungerar. (45)

Kedjan av associationer kretsar kring en *smärtpunkt* – tankstrecket i berättarens inledande referat av händelsen – som först så småningom blir synlig, liksom uppgrävd från botten av det omedvetna. För varje varv blir cirkeln allt snävare, för att till sist sammanfalla med sin mittpunkt. Berättandet dras till ögonblicket för olyckan som tungan till en trasig tand, och berättaren är flera gånger på vippen att fylla ut berättelsens kritiska tomrum, men i sista stund kommer en ny association och för honom bort eller tillbaka. Återkommande påminner han om, att det var ett samtal om *sandsugare* som utlöste hans berättande – »Apropå sandsugare», börjar berättelsen, och med »Vem var det som först började tala om sandsugare?» slutar den. Som om det varit sandsugare hans berättelse handlat om. Men redan berättelsens andra mening tar tillbaka sambandet: »Det var inte på en sandsugare utan på ett mudderverk»; och fortsättningsvis både konstruerar och ifrågasätter han sambandet mellan de båda begreppen: »Vi talade om sandsugare förut. Det här var ett gammaldags mudderverk» (45); »också en sandsugare är ett mudderverk fast av en helt annan typ» (49).

När berättandet till sist nått fram till olyckan och luckan i berättelsen fyllts ut, så framhäver berättaren sin oskuld – »Jag kunde inte göra något» (53) – som måste han försvara sig mot en anklagelse. Det är

också nu som de publika inpassen inom parentes sätts fram: »(Men Peder? Dansken?)» (52); »(Öga för öga och tand för tand.)»²¹⁷ (54) – på vilket sistnämnda bibelcitat berättaren genast replikerar: »Det var ni som sade det, inte jag!» Berättaren tolkar således inte bibelcitaten som ett citat, utan som en *tillämpning* – noga besett inte på honom själv, utan på Peder. Bibelcitaten sätts nämligen fram som en replik på det (något förvrängda) bibelcitaten som berättaren strax förut själv satt fram: »havet ger och havet tar, som det står i bibeln, tror jag». Om nu »havet» *givit* en skalle (valrossens) så *tar* det samtidigt en annan skalle i utbyte, i detta fall Peders, eftersom han var först framme. Sedan 'betalningen' erlagts får berättaren den första skallen liksom till skänks: »och där kommer skallen sakta glidande och jag behöver bara sträcka ut handen» (52).

2.7.5 Appellstruktur och sens moral

Åter till frågan: Varför berättas nu denna berättelse? Den frågan kräver svar på två nivåer. Dels ett som gäller ramberättelsen – jagberättarens förhållande till sina underförstådda åhörare; dels ett annat som gäller novellens förhållande till bokens läsare. I ingetdera fallen är svaret givet. Vill berättaren lufta sina samvetsqual? Eller vill han tvärtom befria sig från sådant genom att göra en underhållande historia av stoffet? Vill han försvara sig mot (själv)anklagelser? Eller vill han bara förstå vad som hände? – »Det hände mycket hastigt», påpekar han flera gånger.²¹⁸ Eftersom olika texttyper aktualiseras samtidigt, drar textens appellstruktur åt olika håll och blir svår att förhålla sig till: skränsans tysta *löfte* om underhållning korsas med bekännelsens *vådjan* och försvarstalets

argumentation, och det är inte givet vilket tilltal som dominerar.²¹⁹

Detta problem blir än mer kännbart om *hela* novellen beaktas, det vill säga, dess riktadhet på en läsare utanför ramfiktionen och det muntliga berättandet. Skall man prompt säga något sammanfattande så får det bli att berättelsen är ägnad att väcka *begrundan*. Med Lars Ahlin (enligt ovan) i minne kan sägas att textens *gerundivfunktion* är starkt framhävd, men utan någon entydig sensmoral i sikte – den får bli läsarens sak.

Studentläsningar visar också, att texten är svår på *flera* plan, inte minst den rena in-antilläsningen. Såväl litteratur- som lärarstudenterna hade stora svårigheter att ens lägga märke till att berättelsen var i jag-form. De förväxlade berättare och författare, utan att reflektera över konsekvenserna för författaren Sundmans del. Även den muntliga situationen med ramkonstruktion var i flera fall svåråtkomlig: en del lärarkandidater ansåg att berättelsen bara var en inre monolog eller tanketal från berättarens sida, och tilltalen inom parentes uppfattades då som att jagberättaren går i dialog med sig själv.²²⁰

Som i Poe-fallet ovan var det också många som bortsåg från ramkonstruktionen helt och hållet: de uppfattade sig själva som berättandets primära adressater, och tappade därmed bort en nivå i berättandesituationen, nämligen deras egen – den som utgörs av läsandet av den skriftliga och tryckta novellen, författad av Per Olof Sundman och publicerad 1963 i boken *Sökarna*.²²¹ Berättelsen kräver alltså ett slags *distans* – återigen en förmåga att orientera sig bland de deiktiska nivåerna – som en engagerad läsart kan synas utesluta, åtminstone för en vid dubbelseende ovan läsare. Men, som ofta påpekas: den sortens dubbelseende

är en vital aspekt av litteraturvetenskaplig kompetens och följaktligen ett förhållnings-sätt som det är den litteraturvetenskapliga undervisningens uppgift att inöva.²²²

Vad gäller lärarstudenter är det, som nämnts, faktiskt fråga om ett *trippelseende*: det litteraturvetenskapliga dubbelseendet skall kompletteras med de till den så kallade »värdegrunden» hörande etiska förhållningssätt, som skall förankras hos lärarstudenternas kommande skolelever. Sådana förhållningssätt skall undervisningen i litteratur utveckla hos eleverna genom att öva dem i etisk-empatiska läsarter. En pedagogisk grundtanke är då, att gestaltande skönlitteratur öppnar för inlevelse och identifikation i det främmande andra, vilket i sin tur befördrar ett vidsynt, demokratiskt och ansvarsfullt förhållningssätt.²²³ Detta kan uttryckas som att lärarstudenterna skall utbildas i allt det som studenterna i litteraturvetenskap skall utbildas i, men *därutöver* skall de också lära sig att bli som barn på nytt – men på en högre, *reflexiv* nivå, med utrymme för tvära perspektivskiften och fri rörelse mellan olika positioner.²²⁴

2.8 Genrehybrid & semiosis

(Tomas Tranströmers »Blåsipporna», 1981)

2.8.1 Prosa, dikt och läsarter

De texter som jag hittills diskuterat har utgjorts av berättande prosa, men hos många – studenter och andra – är det lyrik som representerar skönlitteratur: *Dikten*, i dess högsta eller i vart fall idealtypiska form. Samma uppfattning präglade ju också länge litterär kanon och litterär offentlighet. Den litterära modernismen förbinds i första hand med experimentell poesi, medan prosan och i synnerhet romanen ansågs efterbliven,

styrd av episk-realistiska formspråk som den länge var. Romanen fick som bekant sin stora läsekrets först i mitten av 1800-talet, och som konstform likvärdig med lyrik erkändes den på allvar kanske inte förrän i det eftermodernistiska 1960-talet – då också gränsen mellan olika diktarter och genrer löstes upp (Agrell 1993, kap 3–4).

Idag är det prosaberättelsen – inte minst novellen – som drar till sig det största intresset både hos författarna, på kultursidorna, i forskningen, bland studenterna och på bokmarknaden. I skolans litteraturundervisning söker man företrädesvis efter novellen, kortprosan och den korta berättelsen – medan lyriken alltmer uppfattas som en exklusiv, krävande diktart, avsedd för specialister och omhuldad av en liten entusiastisk skara poeter och forskare (Nylander 1990:21f). Detta sakernas tillstånd är förstås bedrövligt, men en realitet att ta hänsyn till i undervisningen. Det är därför olyckligt att, som ofta sker, befästa fördomarna genom att behandla lyrik och prosa på helt artskilda sätt. Lyriken blir i undervisningen föremål för ingående textanalyser, där man vänder och vrider på orden och betydelsemöjligheterna och, vad gäller modern lyrik, inte besväras av att lämna tolkningen öppen. Prosan däremot läses gärna diskursivt, *for the plot*, med sikte på att krama ut idéinnehåll och budskap, som därefter kalfatras ideologikritiskt, för att slutligen passas in i en standardiserad litterär tradition. Genom denna naturaliserande läsart kan studenterna få intrycket att prosa vore lättare att handskas med än lyrik, medan lyrik å sin sida enbart skulle kunna läsas av experter.

Mot denna bakgrund har det varit intressant att låta studenterna bekanta sig med *prosadiktens* genre, en hybrid som är både

prosa och lyrik, eller kanske varken-eller, men i vart fall en alldeles egen sorts *dikt*. Den utgör ett genremässigt *gränsfenomen*, som »utforskar poesins gränsland», och därför är den inte någon undergenre till vare sig prosa eller lyrik, utan i stället »en text som förhåller sig till 'det poetiska'» (Janss et al. 2004:234). Det är också en relativt *ny* sorts dikt, född ur 1800-talets moderniseringsprocess och litterära identitetsproblem.²²⁵ Just på grund av sin rörliga, obestämda genrekarakteristik kan prosadikten frigöra läsandet från förutfattade meningar och locka till flera olika läsarter med olika läsningar som resultat: läses texten som lyrik blir resultatet ett annat än om den läses som prosa.²²⁶ Men i båda fallen skall den läsas som *dikt*, och frågan är vad det skall betyda. Prosadikten har sålunda visat sig fungera utmärkt som introduktion till *prosans litteraritet*, samtidigt som den i egenskap av *dikt* inbjuder till den fördjupade läsart som annars reserveras för lyrik med ojämn högermarginal.

En distinktion som studenterna (i vart fall hos mig) får öva sig i att göra redan på grundnivå är den mellan *mimesis* och *semiosis*, det vill säga mellan mimetisk och semiotisk läsart: å ena sidan texten läst som *verklighetsreferens*, å andra sidan som *teckenprocess*. Distinktionen brukar förknippas med lyrikanalys, men är lika användbar för analys av prosa. Den har också redan berörts på ett flertal ställen i det föregående (ovan 1.6.4, 2.1.5, 2.2.4),²²⁷ så här skall jag gå direkt på den text som nu skall diskuteras: Tomas Tranströmers »Blåsipporna», först publicerad i *Lyrikvännen* 1981:5; därefter i diktsamlingen *Det vilda torget* (1983).

2.8.2 *Textens egenheter*

Blåsipporna

Att förtrollas – ingenting är enklare. Det är ett av markens och vårens äldsta trick: blåsipporna. De är på något vis oväntade. De skjuter upp ur det bruna fjolårsprasset på förbisedda platser där blicken annars aldrig stannar. De brinner och svävar; ja just svävar, och det beror på färgen. Den där ivriga violettblå färgen väger numera ingenting. Här är extas men lågt i tak. "Karriär" – ovidkommande! "Makt" och "publicitet!" – löjeväckande! De ställde visst till med stor mottagning uppe i Nineve, the giordo rusk ok mykit bangh. Högt i tak – över alla hjässor hängde kristallkronorna som gamar av glas. Istället för en sådan överdekorerad och larmande återvändsgränd öppnar blåsipporna en lönngång till den verkliga festen, som är dödyst. (Tranströmer 1981:325)

Tranströmers »Blåsipporna» är en ofta citerad text, som har behandlats flera gånger i forskningen och även blivit tonsatt (se Schiöler 1999:119–124). Här är det emellertid textens appellstruktur som skall diskuteras, närmare bestämt förhållandet mellan *mimesis*, *semiosis* och den *signifikans* som övergången från mimetisk till semiotisk läsart kan avvinna texten. De studenter på grundnivå (A), vars läsningar jag fortsättningsvis refererar till, hade fått i uppgift att undersöka just den saken.²²⁸ Men vi skall också uppmärksamma hur korsningen av prosaiska och lyriska genrekonventioner påverkar textens semiosis.

Vid första påseende kan texten framstå som relativt lättillgänglig: en beskrivande och argumenterande prosa utan grammatiska experiment eller neologismer, frånsett det medeltida citatet, som hämtats ur *Erikskrönikan* (1300-tal).²²⁹ Inte heller bildspråket – för övrigt nedtonat – ser ut

att lägga hinder i vägen för en mimetisk läsart. Från den synpunkten kan dikten till en början te sig alldeles för *enkel* för att en semiotisk läsart skall kunna anläggas: det är ju ogrammatiskheter som triggar en semiotisk läsart.²³⁰

Men den oron är obefogad: redan första meningen sätter fram en paradox – förtrollning som det *enklaste* av allt – och vid noggrann mimetisk läsning visar sig dikten helt och hållet uppbyggd av kontraster baserade på antiteser som högt/lågt, larm/ tystnad, tyngd/lätthet, natur/kultur, liv/död och liknande.²³¹ Vidare används vardagliga standarduttryck som »lågt i tak»/»högt i tak» – s.k. döda metaforer – på ett på en gång figurligt och bokstavligt sätt, vilket tillför dem ny betydelse och nytt liv i diktens sammanhang.

Texten är kort, men visar sig ändå uppbyggd i två avsnitt och en slutkläm: Avsnitt ett beskriver blåsipporna, som plötsligt skjuter upp ur vissna lövhögar och förtrollar betraktaren, rentav försätter honom i extas. Avsnitt två, formellt markerat med ett utrop, beskriver motsatsen: makt, karriär och publicitet, som exemplifieras av larmande fester i svunna överklasskulturer, där extravagans och överdåd förknippas med våld, mord och undergång. Slutklämmen utgörs av en antites som återknyter till blåsipporna: de öppnar en *lönngång* till en annan fest, den *verkliga*, och den är *dödstyst*.

Kontrasten mellan blåsippornas lågmälda värld och den bullriga mondäna världen utvecklas och varieras i hela dikten. Inte minst är det betydelsefältet för *förtrollning* som genomsöks: den extas i det låga som »naturens äldsta trick» väcker, ställs mot kristallkronornas bländverk i det höga, som

»gamar av glas» i väntan på död och kadaver. Liknelsen skulle i sammanhanget lika gärna kunna läsas *omvänt*, med sakled och bildled omkastade: om kristallkronor kan te sig som gamar, så kanske också gamar kan te sig som kristallkronor? Det vill säga, som *bländverk* – betraktaren är *förhäxad*.

Denna typ av kiastisk omkastning svarar mot en genomgående rörelse i dikten. Så till exempel används antitesen »lågt i tak» och »högt i tak» med omvända förtecken: »lågt i tak» ger utrymme för extas – vanligen förknippat med uppåtstigande och lätthet; medan »högt i tak» förbinds med nedstigande och tyngd, det vill säga, kristallkronornas tunga hängande som gamars hotfulla spaning efter kadaver, där nere i den larmande festlokalen.²³²

En liknande omkastning utgör epitetet *dödstyst* om »den verkliga festen». Eftersom det är diktens sista ord får det en särskild tyngd, men dess innebörd påverkas också av diktens genomgående grepp med betydelseomkastningar. Ordets vardagliga betydelse är figurlig – ännu ett exempel på diktens återbruk av en död metafor – men här är det återigen den bokstavliga betydelsen som väcks till liv: så tyst som bara intigheten i döden kan vara.²³³ *Tyst som i graven*, kunde vi i så fall säga, med en annan död metafor återförd till levande bokstavlig betydelse. Men den verkliga omkastningen avser det perspektiv på döden som därmed öppnas: inte intighet utan en »lönngång till festen» – den *verkliga* festen. Här sker då en återkoppling till blåsippornas plötsliga uppskjutande ur det döda lövet. Detta »naturens äldsta trick» får då anses bestå i just detta, att ur död skapa liv och pånyttfödelse.²³⁴

Och det är ju en tröstande och vacker tanke – men hur förhåller den sig till textens

appellstruktur och diktens signifikans? Och hur kommer prosan in i bilden?

2.8.3 Studentläsningar

Tranströmers prosadikt döljer inte sin prosakaraktär, utan gör tvärtom bruk av möjligheten till argumentation och även rent didaktiska grepp – exempelvis de deiktiska utropen, som sätter fram och liksom *förevisar* de fenomen som skall kritiseras för läsarens ögon; här får texten även en *performativ* funktion. Tillalet håller också en vardagston som tillåter prövande och osäkra tonfall, som »*ja just svävar*» och »*de ställde visst till med*». Samtidigt är dikten i högsta grad just dikt och kräver en litterär läsart inte minst på sin 'prosaiska' nivå.²³⁵ Genom sin antitetiska och kiastiska uppbyggnad, de många betydelseomkastningarna och tvära perspektivskiftena, får dikten ett starkt tilltal, en kraftfull *appell*, som likväl varken är entydig eller lättöversättlig.

Det går ju an att säga att dikten handlar om enheten av liv och död eller naturens överhöghet och civilisationers förkonstling, men det har ju sagts och diktats många gånger förut, kanske både vackrare och klokare än här. Sådana resuméer är förstås inte 'felaktiga', men tappar bort dikten. De utgör exempel på kvasisymboliska läsningar, det vill säga, de är produkt av mimetiska läsarter som så att säga smiter förbi textens *semiosis* – teckenprocessen och dess särskilda sätt att skapa betydelse på.²³⁶

Instruktionen till studenterna skulle förhindra ovan nämnda smitning genom att explicit efterfråga semiotisk analys, samt resonemang kring diktens litteraritet och signifikans från den utgångspunkten. Det måste sägas, att mina studenter gjorde heroiska försök att lösa denna nog ganska

krävande uppgift för en grundstudent. Försöken var imponerande och i flera fall också framgångsrika, exempelvis genom återkoppling till texten och därigenom intersubjektivt prövbara resonemang.²³⁷ Men det måste också sägas, att försöken i andra fall strandade på dålig innantilläsning, privata associationer eller kvasisymboliska läsningar – alltså en typ av 'smitningsolyckor'. Men semiotisk analys visar att diktens appellstruktur inte är en utan flera – beroende på vilken repertoar läsaren tar i bruk och vilka genreförväntningar som får styra läsandet. Texten kan med andra ord kontextualiseras på olika sätt, och den repertoar som följer med kontextualiseringen styr läsningen i en eller annan riktning.

Tranströmers »Blåsipporna» kräver inte mycket för att kunna läsas med behållning. Signifikansen för intertexter som explicit citeras framgår även för den som inte känner igen källtexterna eller ens observerar allusionerna. Diktens egen text ger de upplysningar som behövs och inskolar på så vis läsaren i diktens repertoar. Paratexter som noter ger kompletterande information, exempelvis om citatet ur Erikskrönikan. Å andra sidan medför igenkännande av intertexterna att läsarens egen repertoar mobiliseras och därmed mer komplexa läsningar blir möjliga. För den som observerat diktens uppbyggnad i spänningsfulla kontraster – med kiastiska betydelsekorsningar – återstår då mycket att göra.

Som en grundstudent skriver: »'Blåsipporna' får läsaren att göra kullerbyttor flera gånger om. Innan man ens har hunnit fundera på vad texten handlar om har den ställts på huvudet.»²³⁸ Dikten har alltså en tankeväckande appellstruktur, som driver en ihärdig läsare att ständigt ifrågasätta och

ompröva sin egen både *läsning* och *läsart*. Vad så gäller diktens signifikans så härleds den av en annan grundstudent ur den anti-tetiska tekniken:

Diktens signifikans ligger i kontrasten mellan de två scenerna i dikten (naturen och civilisationen), där naturens kraft framstår som mycket starkare och evigtvarande jämfört med civilisationens kortvarighet. Självfallet kunde budskapet ha kommit fram utan jämförelsen med civilisationen, men eftersom vi människor är så upptagna i vårt larmande samhälle så framträder budskapet klarare genom denna kontrasten.²³⁹

Här uppmärksammas – eller konstrueras? – diktens signifikans, givet den allmänna och litterära repertoar som citatets tillänkta läsare kan förväntas förfoga över, samtidigt som signifikansen beskrivs diskursivt, i budskapstermer. I sak anläggs här en semiotisk läsart, som fokuserar teckenprocessens antiteser och kontraster, men det perspektivet öppnar samtidigt för begrundan av de eviga frågorna – och textens gerundiva funktion.

2.8.4 *Semiotisk läsart, textens gerundivum och personlig tillämpning*

Prosadikten sammanför lyrikens tendens mot slutenhet och estetisk autonomi med prosans tendens mot pragmatik och didaktik. Det är alltså två skilda texttyper och genrekoder som här tvingas samman. Ofta är den ena tendensen dominerande: Janss et al. (2004, kap. 8) skiljer mellan prosaiska och lyriska prosadikter. Men i Tranströmers »Blåsipporna» är de båda tendenserna på en gång åtskilda och sammanflätade i en ny spänningsfylld helhet. Det didaktiska tilltalet blir verksamt via ett åskådligt bildspråk, som också är sakligt beskrivande: »det

bruna fjolårsprasset på förbisedda platser» är fertilt och livgivande – genom det är det ju som blåsipporna skjuter upp; och dessa eljest förbisedda platser framstår som närmast magiska när blåsipporna »brinner och svävar» där; deras färg är »violettblå», men också ivrig och viktlös. Denna typ av dubbla formuleringar upprättar genreförbindelse med både botanistens systematiska flora och poetens sublimes visionsdikt. Utmärkande för prosadikten är att »textens poetiska kvaliteter utvecklas utifrån en prosaisk precision» (Janss et al. 2004:249), och det är i hög grad fallet här.

Även i diktens andra del ingår textens elliptiskt-narrativa utsagor förening med ett motsvarande konkret bildspråk; men här blir bildspråket också direkt kopplat till en serie didaktiska appeller – »'Karriär' – ovidkommande! 'Makt' och 'publicitet' – löjeväckande!» – vilka i sin tur föranleder slutsatsen i omdömet »överdekorerad och larmande återvändsgränd». Här tillämpas en retorisk strategi som rentav återgår på den klassiska retorikens *enthymeme*, ett förkortat slutledningsmodus. (Lausberg 1990, §371). Detta argumentativa modus förstärker ytterligare diktens prosaiska tendenser, men är genom förkortningens täthet och utropens affektiva laddning samtidigt klart lyriskt.

I denna prosadikt möter därför vad jag med Katja Teilmann (2007) vill kalla en »humoristisk multigenericitet»,²⁴⁰ det vill säga, att genrerna mjukas upp och interagerar på en icke-begreppslig nivå: »Teksten bliver rum for en tredje, ikkesyntetisk slags tekstlig genericitet, der træder frem som konkret og tænkelig, men ikke-begrebslig» (Teilmann 2007:288). Genrerna förblir åtskilda, men »sammenflettes, sammenvæves, genskrives, nivelleres, åbnes og forskydes

ind i hinanden»; och genrekonventionerna »udvides, forstærkes, og implicitte elementer i dem træder frem og forstærkes indefra» (Teilmann 2007:288). Det humoristiska elementet har intet med komik att skaffa, utan ligger i att genreskillnaderna bevaras, men bringas att samarbeta i texten – utan att sammansmälta i en syntes: »generne danner en form for helhed i teksten, der samtidig moduleres, fordi denne helhed kun består, når generne samtidig ikke opløses og indgår i en sammensmeltning» (Teilmann 2007:288).

I denna humoristiska dimension av prosadiktens genrekaraktär framträder textens appellstruktur med tydlig gerundivprägel: inte som appell om ställningstagande, utan som vädjan om en begrundande läsart, öppen för korsbefruktningar. I mötet med »Blåsipporna» var det studenternas semiotiska läsarter som banade väg för sådan begrundan och därmed även öppnade textens förbindelse med de stora och eviga frågorna.

*

I min framställning har jag med visst gillande återkommit till semiotiska läsarters nytta och nöje, och mot bakgrund av det vill jag här avslutningsvis repetera några grundtankar. En semiotisk läsart medger många olika läsningar med olika signifikans, men inte vilka läsningar som helst och inte heller en helt privat signifikans – läsningen måste, som ofta påpekats i min framställning, vara intersubjektivt tillgänglig och därmed möjlig att diskutera. Att sedan den personliga *tillämpningen* kan vara hur associativ och privat som helst är en annan sak, som ligger utanför litteraturvetenskapens kompetensområde. Därmed inte sagt att skillnaden mellan tolkning och tillämpning

alltid är så lätt eller ens möjlig att göra. I lärarstudenternas utbildning till litteraturvetenskapligt »trippelseende» ingår ju dessutom övning av just förmågan till personlig tillämpning, det vill säga, förmågan att ta steget från den intersubjektiva allmänningen till privat område (s.k. *literary transfer*) – en kompetens som krävs för den professionella uppgiften att utveckla kommande elevers personliga läsarter mot inlevelse, medkänsla och empati. Men inte heller lärarstudenter får läsa hur som helst, och intersubjektivitet förblir ett vackert mål, värt att sträva mot i postmodernitetens narcissistiska forskarsamhälle.

3 Eftertankar

I det föregående har jag belyst aspekter av text och läsning som jag funnit väsentliga för att utveckla en uppmärksam, nyanserad och kritiskt reflekterande läsfärdighet hos studenterna i den litteraturvetenskapliga undervisningen. Bakgrunden till min framställning har varit behovet att komma till rätta med ett didaktiskt problem: det ojämlika förhållandet mellan instrumentella och estetiska synsätt i denna undervisning. Det har aktualiserat frågan: hur lära ut en litteraturvetenskaplig läsart inriktad på att uppmärksamma, beskriva och förklara (bland annat) fenomenet *litteraritet*? Och varför är det en viktig uppgift – hur skall den legitimeras?

3.1 Frågan om lärandet

Litteraritet, har jag stipulerat, är varken en egenskap hos texten eller en tildiktning i läsandet, utan en *relation* mellan textens grepp och läsningens perspektiv i en viss kulturell situation. Litteraritet blir därmed

produkt av en viss *läsart*, som begår en *semi-otisk omläsning* inriktad på olika typer av *främmandegöring* – litterära grepp och strategier ägnade att desautomatisera läsandet och åstadkomma ett aspektskifte. Inövning i en sådan läsart har jag framhåvt som en central men försummad uppgift i litteraturvetenskaplig undervisning (men sannerligen inte den enda viktiga).

Frågan om det litterära lärandet har min framställning inte besvarat, utan kanske snarare saboterat genom att, med stöd av ett antal tillämpningar, konkretisera de såväl litterära som didaktiska svårigheterna. Till hjälp i diskussionen har varit ett antal synsätt och begrepp hämtade från främst formalistisk, semiotisk och responseestetisk teoribildning. Det är synsätt som torde ligga relativt väl till för att möta problem rörande litteraturvetenskapliga läsarter. Min avsikt har inte varit att utveckla nya teorier och metoder, utan istället att undersöka vad som kan uträttas med befintliga resurser och pröva var gränserna går.

Jag har då försökt olika angreppssätt inriktade på att uppmärksamma i vad mån och på vilka sätt ogrammatiskheter och främmandegörande strategier kommer till synes i ett antal texter och vilken signifikans de har i förhållande till en given kontext. Svar på de frågorna besvarar också frågor om textens litteraritet, givet denna kontext. En drivande tanke har varit att texten möter läsaren i läsakten som/med en *appellstruktur*, en retorisk strategi, som är intersubjektivt avläsbar och meningsfullt kan undersökas och diskuteras mot bakgrund av olika reper-toarer och kontexter. Som framgått har jag låtit termen beteckna ett fenomen analogt med litteraritet: appellstrukturen framträder i läsakten som effekt av en viss *läsart*. Men

samtidigt triggar och vidareutvecklar appellstrukturen denna samma läsart under resans gång. Sådan rundgång utgör en logisk knut inom det cartesianskt normalvetenskapliga paradigmet jag försökt hålla mig till: det paradigmet, enligt vilket subjekt och objekt är åtskilda och följaktligen textens och läsarens bidrag i läsakten – i förekommande fall – måste hållas isär.

Lösas kan den knuten väl inte, men kapas; och för att kapa denna knut kan jag till att börja med hänvisa till den hermeneutiska spiralen, enligt vilken text och läsare lyfter varandra mot allt högre höjder av betydelse och förståelse i en fortgående ömsesidig process. Men därmed förklaras inte hur appellstrukturen är intersubjektivt åtkomlig *utanför* denna pågående process. För är inte det vad som krävs för att begreppet skall vara användbart? För att besvara frågan om textens appellstruktur måste forskaren-läsaren i så fall läsa texten och *sin egen läsning* av texten samtidigt, samt därutöver göra reda för vad i texten som triggar denna läsning och vilken allmän och litterär reper-toar som därvid förutsätts och tas i bruk. Detta kräver en *mångfaldig* läsarperspektiv, på en gång innanför och utanför det aktuella lässystemet. Och varför inte? Är det inte så det går till i litteraturvetenskapen, när den är sig själv fullt ut?

Är det inte så, att litteraturvetenskapligt läsande alltid nalkas en text utifrån bestämda förutsättningar, härledda både ur texten, kontexten, tillfället och syftet? Och att samma förutsättningar via ett aspektskifte kan förskjutas, justeras, ändras, så att appellstrukturen ter sig annorlunda? Jo, minsann; och i det perspektivet framstår alla litteraturvetenskapliga läsarter som i princip didaktiska, åtminstone i betydelsen

inriktade på lärande och principiellt öppna för metodisk självreflexion (jfr Thorson 2005:27).²⁴¹ Men ett didaktiskt problem är i så fall att dessa förutsättningar inte alltid i praktiken görs explicita i undervisningssituationen eller blir föremål för reflexion – inte ens av läraren-forskaren själv, och för egen del är jag ingen förebild. Likafullt vill jag hävda att en hel del kan göras, till exempel med hjälp av den något oformliga didaktiska apparat jag här sökt konstruera, och som hålls samman av triaden appellstruktur, främmandegöring och litteraritet.

3.2 Frågan om legitimiteten

Så till frågan om legitimiteten. En tanke i det föregående har varit att litteraturvetenskaplig kompetens har användningsområden även utanför litteraturen, litteraturvetenskapen och akademien – ute i samhället, i skolan, i mellanmänsklig samvaro, i envar människas särskilda liv och existentiella erfarenhet. Litteraturvetenskaplig kompetens vad gäller förståelse av exempelvis förhållandet mellan form och tematik kan öppna icke blott för kunskap och estetisk njutning, utan också för reflexion över texters *angångs-mening* och relevans för våra liv.

Samma kompetens öppnar emellertid även för den *kritisk-analytiska* läsart som studierna i litteraturvetenskap också – i bästa fall samtidigt! – inövar studenterna i. Inte som vore litteraturvetenskap den enda eller ens bästa disciplinen för utvecklandet av sådan kompetens. Men den är en av de få och unik i sitt slag: den enda som ägnas litteraturen. Inte heller som vore sådan kompetens vare sig nödvändigt eller tillräckligt villkor för sådan innerlig-distanserad reflexion. Men den underlättar. Det finns ingen motsättning mellan litteraturvetenskapliga

läsarter och tillägnelse av texters angångs-mening. Vilket ibland hävdas (se Persson 2007:206–209; jfr Thorson nedan, avsnitt 7.1 och 8).

I det alltmer differentierade mediasamhället är visserligen inte bara litteraturvetenskapens legitimitet utan också litteraturens ställning ifrågasatt. Berättande, gestaltande och andra livsvärldsanknutna funktioner, som litteraturen tidigare var ensam om, fylls nu också av andra medier och mediehybrider, och de kan för yngre generationer rentav synas ha övertagit litteraturens roll (Persson 2007:202–206). Men bara till synes, för litteratur i det på papper tryckta ordets form är ett unikt medium med unika funktioner, som är beroende av de speciella materiella villkor på vilka själva umgänget med detta medium måste äga rum. Må vara att det vidgade textbegreppet är en nyttig uppfinning, men läsa bok eller tidning är ändå något väsentligt annat än läsa bild, läsa web-sida, se film eller spela dataspel. Andra sinnen och föreställningsförmågor tas i bruk, och det präglar rimligen både *semiosen* – teckenprocessen – och receptionen (se vidare Lagerwalls kapitel nedan). Därmed inte sagt att litteraturens medium är viktigare eller bättre än andra. Men det är *annorlunda*, och så länge litteratur produceras och läses torde det vetenskapliga studiet av detta medium därför vara både legitimt och angeläget. Kort sagt: litteraturvetenskap legitimeras av litteratur, men giltigheten av den kompetens som studier i litteraturvetenskap ger går utöver både disciplinen och litteraturen.

För att den kompetensen skall utvecklas krävs emellertid, att det nuvarande problematiska förhållandet mellan instrumentella och estetiska synsätt i den litteraturveten-

skapliga undervisningen förändras. Det är då inte mer *teori* om litteratur som behövs, utan mer kvalificerad *läsning* av litteratur och *reflexion* över denna läsning i litterärt och litteraturvetenskapligt perspektiv. Och den reflexionen kan även dikten själv bidra till:²⁴²

Det är till tystnaden du skall lyssna
tystnaden bakom apostroferingar, allusioner
tystnaden i retoriken
eller i det så kallade formellt fulländade
Detta är sökandet efter ett meningslöst
i det meningsfulla
och omvänt
Och allt vad jag så konstfullt söker dikta
är kontrastvis någonting konstlöst
och hela fyllnaden tom
Vad jag har skrivit
är skrivet mellan raderna.

Noter

- 1 Se vidare diskussionen i Persson (2007). Det finns dock även kritiska röster, riktade mot föreställningen att skönlitteraturen *per se* skulle vara etiskt värdefull. Så t.ex. Johansson (2003) och Broman (2008).
- 2 För *mashal*, se Gerhardsson (1988), särskilt s. 48 f. Se äv. analysen av elevläsningar av Jesu liknelse om den barmhärtige samariern hos Thorson (2005).
- 3 »Verken har inte någon orubblig betydelse, universell och för alltid fixerad – inte heller de största verken, i synnerhet inte de. Verken ges mångfaldiga, rörliga innebörder vilka byggs upp i mötet mellan en utsaga och ett mottagande. De innebörder som tillskrivs verkens former och motiv är beroende av färdigheter och förväntningar hos de olika publikerna som tar dem till sig. De skapande, maktavarna och 'klerkerna' försöker visserligen alltid fixera innebörden och förkunna den korrekta tolkningen, som ska lägga tvång på läsningen (eller blicken). Men receptionen nyskapar alltid, den förskjuter och förvränger». (Chartier 1995:9)
- 4 Se Persson (2007), samt Johansson (2000).
- 5 Se t.ex. kursplan för »LSV210, Svenska för blivande lärare, Fortsättningskurs» vid Göteborgs universitet, 30 hp, styrdokument för lärarutbildning i svenska: »Särskild uppmärksamhet ägnas olika sätt att använda sig av litterära texter i ett medvetet litteraturpedagogiskt arbete [...] stor vikt läggs vid estetiska analyser och läsarorienterade tolkningar av enskilda litterära texter [...]. Andra frågeställningar som fördjupas i denna delkurs är skönlitteraturens betydelse för elevers språk- och identitetsutveckling samt den roll som den kan spela som mötesplats för läsare med olika erfarenheter». (s. 3)
- 6 Se t.ex. Svedjedal (1997), kap. »Sociopoetik».
- 7 Se vidare lärarenkäter i Castro (2004), Alvstad & Castro (2009: under tryckning), samt Thorsons lektionsanalyser i denna bok; äv. nedan, avsnittet om studentläsning och deprivatisering. Den frånvaro av litterärt läsande vi konstaterat hos universitetsstudenter är helt analog med de förhållanden som Torell m.fl. (2002) dokumenterat i skolkulturen. Deras uppgift var att undersöka »skolkulturens förmåga att generera lässtrategier, som bara kan iakttas via den kompetens studenterna uppvisar» (Torell 2002:35), och till den ändan fick studenterna i uppgift att besvara enkätfrågan »Vad skulle Du vilja att Dina elever såg i denna text?», och texten var bl.a. Tarjei Vesaas novell »Japp». Se t.ex. Bäckman (2002), som utifrån enkätsvaren finner studenternas litterära kompetens anmärkningsvärt outvecklad: »reducering, rationalisering och moralisering» präglar deras läsarter så till den grad att enkätsvaren lika gärna kunde avse en tidningsnotis (2002:106). Bäckman sammanfattar: »Exemplen visar att vad läsarna utvinnet ur texten är sådant som kan relateras till deras privata livssituation och erfarenhetsvärld. Detta gäller i högre eller mindre grad vid all litteraturläsning. Men vad som utmärker dessa tämligen litterärt otränade läsare är, att de släpper kontakten med novellen och i stället skjuter i förgrunden det privata tankespår som texten aktualiserat. Att 'förstå' en text blir för dem ungefär liktydigt med att besvara frågan 'Vad får texten mig att tänka på?'» (2002:108) Motsvarande förhållningsätt möter inte sällan hos litteraturvetenskapliga studenter – även sedan litterära läsarter diskuterats och övats i undervisningen.

- 8 Se Thorson och Platen i denna bok, samt Alvstad & Castro (2009) och Torell (2002).
- 9 Se Thorson i denna bok. Jfr McCormicks diskussion av objektivistiska resp. subjektivistiska och expressivistiska textteorier (1994:4, 25, 36, 46).
- 10 »[...] one of the exciting aspects of teaching students to theorize their own reading positions is helping them (and their teachers) become aware, often for the first time, that they respond to a text or situation in a particular way because they are influenced by some particular theory of reading. They are invited to become thereby part of a debate about how meanings are constructed, and about how dominant and alternative meanings might be developed and advocated. This process of developing an incipient awareness of the theoretical underpinnings of one's readings of texts relates to the wider educational practice of enabling students to begin to recognize the general ideological constraints — and also empowerments — within which they live». (McCormick 1994:176f)
- 11 Se McCormick om läsningens centrala – men föga erkända – roll i akademisk undervisning: »While I will argue throughout this book that teaching reading is central to what all English teachers do, reading as an academic subject is traditionally separate from literature instruction in Britain and the United States (Holbrook, 150; Willinsky, 97), and many teachers of English [...] do not regard themselves as involved in teaching reading. [...] Within the United States, many literary theorists who specifically teach students new reading practices, and who ask students to read from particular perspectives and with new sets of concerns — from perspectives of gender, race, or cultural politics, for instance — do not represent themselves as teachers of reading, and consequently miss an important opportunity both to locate the practices they are encouraging within students' own educational reading history and to develop connections with others in the field who may share many of their goals». (McCormick 1994:6)
- 12 Se Torell (2002:86) om rätt avvägning mellan estetisk distans och *literary transfer* som grundläggande i litterär kompetens. Se även Peter Rabinowitz (1977:125), om den estetiska erfarenheten dubbla natur som på en gång kritiskt iakttagande och empatiskt engagerad.
- 13 Så t.ex. har Barbara Czarniawska, professor vid handelshögskolan i Göteborg, 'Narrative approach för organisationsteori' som specialitet, en inriktning som dokumenterats i arbeten som *Writing management. Organization theory as a literary genre* (1999) och *Narratives in social science research* (2004). Sett från andra hållet kan noteras att Petter Aaslestad vid universitetet i Trondheim framgångsrikt använt sin kompetens som litteraturprofessor för de undersökningar han redovisar i boken *Pasienten som tekst: Fortellerrollen i psykiatriska journaler Gaustad 1890–1990* (1997). För övrigt brukar skönlitteraturens förmåga att öva sin läsare i empati ofta och med rätta framhåvas i vårdsammanhang – se t.ex. Merete Mazzarellas underströkare i *SvD* 18.9.2004 – men det är i och för sig inget hållbart argument för just *litteraturvetenskapens* förtjänster. Mazzarella påpekar dock att de medicinare hon i egenskap av litteraturprofessor föreläser för också visar intresse för litteraturvetenskapliga kompetenser: »De litteraturintresserade medicinarna intresserar sig i dag inte bara för skönlitteraturen utan också för litteraturvetenskapen. Läkarstudenter uppmantras att studera olika litterära genrer och bli varse att de representerar olika kunskapsformer, att de framhäver eller förtränger sinsemellan olika insikter. De uppmantras också att studera hur berättandet som sådant går till genom att lära sig en smula narratologi» (Mazzarella 2004).
- 14 För *appellstruktur*, se Wolfgang Iser; de senaste resonemangen i ämnet förs i *How to Do Theory* (2006:60, 63f). För *läsart*, se SAOB, *Läsa*, Sammansättning, A: »den form vari ett visst textställe uppträder med olika lydelse, stavning osv. i olika handskrifter l. upplagor». Jag använder termen i överförd mening, det vill säga, om *läsningens* form eller typ, m.a.o. om *sättet* att läsa.
- 15 Se McCormick: »[R]eading a text involves not only analysing the words on the page, but also analysing the text's relationship to the historical and ideological conditions in which it was produced. [...] But studying the ways in which a text is culturally constructed also involves analysing the history of its reception, that is, its continuing (re)production by readers throughout its subsequent history». (McCormick 1994:162)

- 16 Se McCormick: »[...] it is only when readers become increasingly conscious of the historical and social conditions in which texts have been produced and reproduced, and of the conditions that are working to produce them as reading subjects, that they can take up informed positions of their own which they can actively defend in relation to texts. From this perspective, reading a text involves not only analysing the words on the page, but also analysing the text's relationship to the historical and ideological conditions in which it was produced». (McCormick 1994:88) Jauss (1989) betonar därutöver vikten av att interpretens sentida erfarenhet aktualiseras på ett reflekterat sätt och medieras genom den främmande erfarenhetshorisonten för att öppna för en annan tolkning: »The meaning that a historically distant text can recapture for us does not emerge solely from the folds of the original horizon. It stems to an equal degree from the later horizon of experience belonging to the interpreter. Clearly the ongoing process of constituting meaning cannot be based on the mere negation of expectations revealed by a change in the horizon of experience. [...] Instead, the content of one's own experience must be brought into play, and mediated through the alien horizon in order to arrive at the new horizon of another interpretation». (1989:206f)
- 17 Se McCormick: »As one possible solution to this apparent absence of 'critical reading', students need to learn to locate the texts they read, as well as themselves as reading subjects, within larger social contexts; in short, they need to be able to inquire into and understand the interconnectedness of social conditions and the reading and writing practices of a culture». (McCormick 1994:7) Se äv. Rabinowitz (1977) om läsaktens dubbla natur som på en gång engagerad och analytisk.
- 18 Så t.ex. Bachtin (dialogicitet, polyfoni) hos Dos-tojevskij; Šklovskij (främmandegöring) hos Tolstoj; Eliot (objektivt korrelat, mytisk metod) hos Shakespeare och Joyce, etc.
- 19 *Skandia: tidskrift för vetenskap och konst*, utg. af Svenska litteraturföreningen, 1833–1837, band 1, s. 266–270. Senare infogad i fiktionstexten »Dialog om sättet att sluta stycken» (1835), som i sin tur ingick i Törnrosverket; se Almqvist *Samlade Verk*, 7 (1998), s. 168–185.
- 20 Jfr Viklund (2004) om dialektiken i Almqvists *Poesi i sak* (1839): »Framställningen drivs av en dialektik som inte i första hand har målet att filosofiskt klargöra en estetik. Snarare drivs den av viljan att nå positioner bortom teorins gränser, att lägga en sann grund för en konst som per definition måste vara motsägelsefull». (2004:207) I en senare artikel poängterar Viklund sambandet mellan Almqvists läsarorienterade estetik och hans idéer om humor och ironi (Viklund 2008:165–167).
- 21 För helhetsfilosofin, se Friborg 1986:24. Äv. Viklund 2004:117–125, om den kiastiska tankestrukturen.
- 22 Jfr Viklund 2004:116, om figuraltänkandet i Almqvists *Historiens idéer* (1819).
- 23 Från Almqvists egen författarsynpunkt ter sig ämnena för detta associativa »irrande» dock högst strategiskt valda: Richard får här klä skott för den kritik som riktats mot Almqvist, och de resonemang vid sidan av saken som Hugo för är samtidigt ägnade att försvara Almqvist på samma punkter.
- 24 Denna kombination av högt och lågt, stort och smått, andligt och kroppsligt, är typiskt Almqvistisk och även i linje med tidens idealrealism. Se vidare Viklund 2004:205f.
- 25 Se Viklund 2004:117–125, om den kiastiska tankestrukturen hos Almqvist.
- 26 För indirekt meddelelse hos Almqvist, se Persson (2003), samt Viklund 2008:165: »endast genom den *indirekta* förmedlingen av det sköna, det romantiska eller det sublimala (etc.) konstverket kan varje enskild läsare väckas till insikt om vad det nu må handla om – Almqvist var som sagt inte främmande för att använda litteraturen för ett moraliskt, politiskt eller annat syfte. Det är därför som Almqvist som en motpol tar upp 'det directa, det sjelftuttömda' skrivsättet, som har det emot sig att inte på samma sätt kunna beröra läsaren, och därmed påverka henne eller honom (SV 3, 38; SS 4, 212) På så sätt måste alltså läsaren vara en alldeles central del av Almqvists estetiska teori.»
- 27 För denna dubbelhet, se vidare Viklund (2004) om »vetandets retorik», t.ex. 2004:5, 32f, 215f.
- 28 För performativitet, se Behschnitt 2007: »Det litterära språket skapar inte bara en egen verk-

- lighet utan visar samtidigt fram själva den språkliga skapelseakten. Språket visar sin artificialitet, de sprickor mellan *mimesis* och performans som ligger i dess iterabilitet». (2007:39)
- 29 Om förbönseestetiken, se Hansson 1988, kap. 1. Tyrberg (2002) tar fasta på den ahlinska textens karaktär av anrop, d.v.s. från ett underläge: »en språkhandling vars specifika hänvändelseform och logik skiljer sig avsevärt från löftets. När jag utfärdar ett löfte betonar jag min makt, när jag anropar bekänner jag min utsatthet och brist: att anropa är att påkalla någons uppmärksamhet utifrån en behovs- eller nödsituation». (2002:28)
- 30 Se Iser 1978:68–70, Jauss 1997:47f, McCormick 1994:70–72. Äv. Culler 1991:95–115, om litterär kompetens.
- 31 Ekholms utläggning av den ahlinska gerundivfunktionen betonar den gerundiva diktens dubbla karaktär av på en gång verktyg och appell: »Den litterära texten är att betrakta som ett skapat verktyg med en inbyggd appell, och detta verktyg är bara intressant under funktion – när det används av läsaren». (2005:100; äv. s. 356, not 39f). Se vidare Melberg (1973:127).
- 32 För *habitus* se Broady (1991): »Med habitus avser Bourdieu *system av dispositioner* som tillåter människor att handla, tänka och orientera sig i den sociala världen. Dessa system av dispositioner är resultatet av sociala erfarenheter, kollektiva minnen, sätt att röra sig och tänka som ristats in i människors kroppar och sinnen. Bourdieus habitusteori vilar egentligen på en enkel tanke: människors habitus, som formats av det liv de dittills levit, styr deras föreställningar och praktiker och bidrar därmed till att den sociala världen återskapas eller ibland – nämligen i händelse av bristande överensstämmelse mellan människors habitus och den sociala världen – förändras». (Broady 1991:160)
- 33 Så säger Paulina i Ahlins roman *Natt i marknadstältet* (1957:424).
- 34 Almqvist 1996:315. Se kommentar i Vinge 1982:10f och Persson 2003:21f, samt Riffaterre 1978 om *indirection & ungrammaticality*. Se äv. Vinge 1996: »Almqvists hela författarprojekt har ett didaktiskt syfte.» (1996:25) — »Den didaktiska avsikten försvann inte, den utgör själva ramen för hans fiktiva värld» (1996:30), nämligen Jaktslottsramen: »Berättandet på Jaktslottet ingår sålunda i ett pedagogiskt program och är en väldig plan för att teckna människans historia och livet på jorden. Alla berättelserna i *Törnrosens bok* är integrerade i denna plan. Greppet att samla historier inom en berättande ram är gammalt. [...] Men den krävande idén att forma en totalitet och den didaktiska intentionen skiljer Almqvists verk från dessa [tidigare ramberättelser]. [...] nu vill Almqvist via Richard Furumo plädera för ett öppnare, 'organiskt' men inte nödvändigtvis kronologiskt helt.» (1996:32) — »Här [i »Om svenska uppfostringsväsendet», 1839] formulerar Almqvist den realistiska estetik som han tillämpar i sina egna romaner och andra skrifter från denna tid: skönlitteraturen har ett uppfostringsvärde; den ensam kan ge den känslöengagerade överblick över tillvaron som bör vara uppfostrans syfte.» (1996:40) Men: »Den religiösa grunden för Almqvists uppfostringsprogram och hans konstnärliga totalitetssträvan överlevde inte i en alltmer sekulariserad värld». (1996:45)
- 35 Om klassiskt retoriskt grundad *repertoardiktning* och modernt autonom *verkdiktning* som två skilda litterära system, se Engdahl 1986:37f.
- 36 Iser 1978:169. Även Kathleen McCormick räknar med tomrummens betydelse i läsningen, men betonar att även de i många fall måste tolkas fram: »Another part [of the text's literary repertoire] is what Wolfgang Iser calls its *blanks* or *gaps*, the absences of connections that readers must fill in order to make sense of the text. Gaps in any text allow readers a marked degree of interpretive freedom — and not only to fill them in different ways, but also to produce them. For Iser, gaps are something that the author puts into a text, but it is clear that gaps are equally something that are produced by the particular reading context» (McCormick 1994:53f).
- 37 »Reading is never just an individual, subjective experience. While it may be usefully described as a cognitive activity, reading, like every act of cognition, always occurs in social contexts. [...] 'as readers we are necessarily concerned with both the questions posed by the text and the questions we bring to the text from our own differing interests and cultural backgrounds' [...] Reading is always overdetermined, that is, it is produced by many, perhaps an unaccountably large, number of factors that work in different combinations to produce different interpretations. A text is always

- a site of struggle: it may try to privilege a particular reading position as 'natural,' but because readers are subjects in their own histories, they may not produce that seemingly privileged reading. Yet readers do not possess absolute autonomy: like the texts they read, they too are sites of struggle, caught up in cultural determinants that they did not create and in which they strive to make meaning». (McCormick 1994:69)
- 38 Kant talar i sammanhanget om 'estetiskt (intresselöst) välbehag' och Barthes om 'jouissance', en närmast erotisk lust, medan Adorno tvärtom talar om konsten som radikal *negation* av såväl lust som alla andra hyllade värden i det senkapitalistiska samhället: »authentic art can only preserve its critical, negative perspective on the present by repulsing the retrogressive demands of a mass public». Se vidare Wallenstein 2003:199f; Cook 1987:56of. (Johnson 1987:51).
- 39 *Semiosis* kallar C.P. Peirce den dynamiska relationen mellan tecken, objekt och mening/tolkning (s.k. *interpretant*), där det sistnämnda utgör ett nytt tecken, som följaktligen inleder en ny fas i semiosen. Den semiotiska processen är i det perspektivet ändlös – men inte godtycklig. Se vidare Eco (1979), kap. 7 och Iser (2000), kap. 5 om Peirces semiotik. Se äv. Riffaterre (1978) om *mimesis* och *semiosis* enligt nedan.
- 40 Om så inte vore skulle vi överhuvudtaget inte kunna tala om specifika texter, än mindre undervisa på dem. I t.ex. en seminariediskussion om Strindbergs *Röda rummet* är alla deltagare inriktade på *Röda rummet*, refererar till *Röda rummet*, utbyter synpunkter om *Röda rummet*, och diskussionen kan antas fungera, även om rödarummet-saken troligen ter sig olika för olika deltagare. Just olikheterna är vad som gör diskussion möjlig och meningsfull, men det är *tecknet* – den referentiella beteckningen *Röda rummet* – som håller ihop den.
- 41 Som McCormick påpekar är det problematiskt att tala om läsning och tolkning utan att acceptera ett eller annat föremål för dessa aktiviteter: »If one contends, as he [Stanley Fish] did, that 'formal units are always a function of the interpretative model one brings to bear, they are not 'in' the text ... [then] what is that act [of reading] an interpretation of?» (164-5). He acknowledges that he is unable to answer this question, but contends that 'neither... can anyone else' (165). And, within reader-response criticism, at least, he was correct — no reader-response critic was able to answer this question. [...] Like Fish, Holland concluded that 'a reader certainly responds to something — but there is no way to find out what that something is' [...]» (McCormick 1994:36) Se vidare James L. Machor (1998) för en grundlig diskussion av problemet »the status of a text as the object of interpretive and deconstructive processes» inom receptionsforskningen. Hans eget förslag är pragmatiskt och utvecklar tanken att »the question of what gets interpreted can be theorized, as a form of historically embedded practice, without recourse to the notion of an essential text». (1998:1128)
- 42 Den förutsättningen är emellertid inte självklar – som framgår av Machor (1998) och Bennett (1983; 1985), samt inte minst Mehrstams bidrag till denna volym.
- 43 Stockwell (2002) diskuterar explicit den kognitionsteoretiska begreppsapparatens relation till andra teoribildningar, inte minst receptionsestetik och responsteori, och ser därmed ut att kunna komplettera responseestetiska perspektiv. Det framgår dock att flera centrala kognitionsteoretiska termer mest sätter nya etiketter på redan kända fenomen med andra namn i annan teoribildning. Det substantiella utbytet av en kognitionsteoretisk approach visar sig ofta magert i förhållande till den skyhöga abstraktionsgrad och scientistiska jargong som flera av de nya termerna medför. Dessa problem är inte unika för Stockwells kognitiva poetik, utan har påtalats även vad gäller litterär kognitionsteori i gemen. Se t.ex. presentation och diskussion av kognitionsteori i tre specialnummer av *Poetics Today* (vol. 21, 2000:2, vol. 23, 2002:1, vol. 24, 2003:2), särskilt Tony E. Jacksons kritiska bidrag. Se även Jacksons recension av Stockwells bok: »Despite regular, enthusiastic claims for radically new insights, the actual application of theories to texts has much too often produced interpretations that are painfully obvious» (Jackson 2005:528). Och: »[Stockwell] does not need the cognitive poetic terms in order to make the statements he makes» (Jackson 2005:529). Av sådana skäl har jag inte kunnat använda mig av kognitionsteoretiska perspektiv i den utsträckning jag hoppats.

Hoppingivande har exempelvis varit ett inte sällan påpekat genetiskt samband mellan receptionsteori (som paraplyterm) och kognitionsteori. Exempelvis Hamilton & Schneider (2002) hävdar att kognitionsteorin utbildats ur receptionsteorin, och »cognitive criticism need not neglect its roots in reception theory» (s. 641). Den kritiska jämförelse mellan Iser's receptionsteori och Mark Turners kognitionsteori som sedan följer leder till slutsatsen att båda perspektiven har sina nackdelar och förtjänster, men att tiden nu är kommen för ett samgående: »for reception theory to remain useful, it too must go cognitive now», men kognitionsteorin å sin sida måste då återknyta till sina rötter i receptionsteori: »Iser was on the right track by stating that the hard topic in research is 'not what meaning is, but how it is produced' (*Prospecting* 65). Turner would agree, but the problem remains to be solved. Even so, Iser paved the way for a theory of literary reception to be considered. However, after the cognitive turn, the questions that Rezeptionsästhetik formulated in the past regarding the cognitive and emotional conditions of reading, and the effects and constraints of literary reading, need to be approached once again. Old questions still need to be answered despite advances made recently by cognitive critics» (s. 655).

För egen del förhåller jag mig dock tills vidare avvaktande till denna förening, bl.a. eftersom kognitionsteoriernas psykologistiska fundament är oförenligt med receptionsteorins fenomenologiska orientering, inte minst i Iser's och Jauss' tappning. Som pionjärer på detta nya gemensamma fält nämner Hamilton & Schneider emellertid med rätta Miall & Kuiken, vars teoretiskt motiverade empiriska studier av faktiska läsare har varit till nytta för vårt projekt; se särskilt Thorsons kapitel i denna bok.

- 44 »The text itself simply offers 'schematized aspects' through which the subject matter of the work can be produced, while the actual production takes place through an act of concretization» (Iser 1978:21). Både Iser och McCormick diskuterar schemabegreppets bakgrund i schemateori och det flexibla, mångfaldiga textbegrepp schemateori implicerar: »[T]he notion of the text that is at least implied by schema theory is active and plural. Rather than assuming that texts are static containers of meaning which readers must simply

extract, schema theory repeatedly demonstrates that a text is reconstructed in diverse ways by different readers as they approach it with different schemata.» (1994:24) McCormick ser också interaktionen text-kontext-läsare som central: »Schema theory appears to suggest that readers are not isolated entities, but are, rather, deeply embedded in broad social contexts that provide them with prior knowledge. The theory of the reader implied by schema theory is of one who is both *constructed* by the vast array of textual and nontextual experiences he or she has had and *constructing*, capable of elaborate inferencing and of creating meaning.» (1994:23; se äv. den kritiska översikten s. 18–24).

Se äv. Stockwell (2002) om *image schemas*: »Image schemas are mental pictures that we use as basic templates for understanding situations that occur commonly. We build up image schemas in our minds, and we tend to share particular image schemas with the community in which we live, on the basis of our local bodily interaction with the world. Like figure and ground and many other concepts in cognitive linguistics, image schemas are embodied: we have a physical and material picture of image schemas such as journey, container, conduit, up/down, front/back, over/under, into/out of, and others (image schemas are conventionally written in small capitals like this).» (Stockwell 2002:16) Ett litterärt schema är ett schema av andra graden: »A literary schema would not be an ordinary schema but a higher-level conceptual structure that organises our ways of reading when we are in the literary context. It is thus a constitutive schema, rather like a plan or a goal in terms of early schema theory. Any ordinary schema can appear in a literary context, but once there it is treated in a different way as a result of literary reading. It is this reading angle that 're-registers' the original schema and processes it in terms of literary factors». (Stockwell 2002:80)

För allmän litterär schemateori, se ex.vis. Carrell (1984): »That theory holds that any text, either spoken or written, does not carry meaning by itself; rather, a text only provides directions for listeners or readers as to how they should retrieve or construct meaning from their own, previously acquired knowledge. Such knowledge is called the reader's background knowledge; the previ-

ously acquired knowledge structures are called schemata». (Carrell 1984:332)

- 45 »For surely to argue [...] that a reader's schemata depend upon his or her cultural background is to recognize the interdiscursive nature of subjectivity. And to argue that texts are reconstructed differently on the basis of readers' schemata is to recognize that texts are 'text-in-use', not static containers of pre-determined meaning.» (McCormick 1994:25) Se äv. McCormick 1994:8: »[...] one needs to have a well-articulated theory of textuality that sees a text not as a container of truth or universal significance, but as something produced under specific material conditions and repeatedly reproduced (and perhaps strikingly re-written) by different readers — including students — in different conditions. In short, texts must be regarded as what Tony Bennett and Janet Woollacott term 'texts-in-use' (265), that is, products of 'the concrete and varying, historically specific functions and effects which accrue [tilläggas] to 'the text' as a result of the different determinations to which it is subjected during the history of its appropriation' (Bennett, 1979, 148)». (McCormick 1994:8) På liknande sätt betonar Stockwell (2002) textens dynamisk-pragmatiska aspekt – »Meaning is use»: »It seems to me that it is important to reconnect the different readings of literary texts between the academic and the everyday, and to recognise that readings have status not objectively but relative to their circumstances. When I ask what does the poem mean, I am really asking what the poem does, which is another way of asking what is it being used for. Meaning, then, is what literature does. Meaning is use.» (Stockwell 2002:4) Enligt Eco (1979) är texten inget annat än produktionen av sin modelläsare: »The reader is strictly defined by the lexical and the syntactical organization of the text: the text is nothing else but the semantic-pragmatic production of its own Model Reader.» (Eco 1979:10)
- 46 »[...] the meaning of the text does not reside in the expectations, surprises, disappointments or frustrations that we experience during the process of gestalt-forming. These are simply the reactions that take place when the gestalten are disturbed. What this really means, though, is that as we read, we react to what we ourselves have produced, and it is this mode of reaction that, in fact, enables us to experience the text as an actual event. We do

not grasp it like an empirical object; nor do we comprehend it like a predicative fact; it owes its presence in our minds to our own reactions, and it is these that make us animate the meaning of the text as a reality.» (Iser 1978:128f)

Eco (1979) uttrycker en liknande tanke: »To postulate the cooperation of the reader does not mean to pollute the structural analysis with extratextual elements. The reader as an active principal of interpretation is a part of the picture of the generative process of the text». (Eco 1979:4) McCormick är inne på samma spår: »[...] readers are socially constructed, interdiscursive subjects, yet not without agency, balanced between determinism and autonomy. They are neither the blank slates that objectivist positions maintain nor the autonomous subjects of the expressivist model. Texts are neither containers of meaning nor infinitely pliable, but are, rather, always 'in use' (Bennett and Woollacott, 265): they are produced under determinate conditions, which readers need to learn about, and they are reproduced under determinate conditions, not read 'faithfully' or solely from a personal perspective. Finally, ways of reproducing texts have consequences». (McCormick 1994:60)

- 47 Problemet uppstår så snart ett cartesianskt dualistiskt perspektiv anläggs, som sätter en absolut gräns mellan subjekt/objekt. Men det finns andra synsätt, även vid sidan av fenomenologin. Tony E. Bennett (1983: 1985) ser text, läsare, kontext och läsning som en dynamisk, oskiljbar enhet, en *reading formation*: »a set of intersecting discourses that productively activate a given body of texts and the relations between them in a specific way» (Bennett 1983:5) eller »a set of discursive and intertextual determinations that organize and animate the practice of reading, connecting texts and readers in specific relations to one another by constituting readers as reading subjects of particular types and texts as objects-to-be read in particular ways» (Bennett 1985:8). En text framträder, enligt Bennett, aldrig som sådan utan alltid som redan organiserad inom en eller annan *reading formation*: »This entails arguing that texts have, and can have, no existence independently of such reading formations, that there is no place independent of, anterior to, or above the varying reading formations, through which their historical life variably is modulated, within which texts can

be constituted as objects of knowledge. Texts exist only as always-already organized, or as activated to be read in certain ways, just as readers exist as always-already activated to read in certain ways: neither can be granted a virtual identity that is separable from the determinate ways in which they are gridded onto one another within different reading formations.» (Bennett 1985:8) Denna uppfattning är på ett teoretiskt plan lätt att ansluta sig till, men vilka blir konsekvenserna i och för en litteraturvetenskaplig praktik? Betyder det något annat eller mer än ett krav på historiskt och kulturellt kontextualiserade läsarter?

McCormick använder själv begreppet *reading formation* (McCormick 1994:58, 68) och framhäver synsättets användbarhet (McCormick 1994:56f); men hennes egen syntes är betydligt mindre radikal: »readers are socially constructed, interdiscursive subjects, yet not without agency, balanced between determinism and autonomy.» (McCormick 1994:60)

Äv. Machor (1998) använder begreppet *reading formation* i sitt med Bennets besläktade svar på frågan »What is the text's relation to the interpretive act?». Text och tolkning konstituerar varandra i en gemensam praktik – »what interpretation interprets is itself», hävdar Machor provokativt, men förtydligar: det som tolkas är inte texten utan »the network or interpretive field of reciprocal relations and codes of which the text has become a part by virtue of the linguistic status it is accorded within that field. When a novel, poem, newspaper article, or any text, as graphic or oral sign, enters the field, it becomes part of the site for interpretation, but what gets interpreted is not the text but the portion of the reading formation—the interpretive field—in operation during the particular sense-making act.» (Machor 1998: 1136) Både text och kontext tolkas fram inom ramen för en och samma *reading formation* – men formationen skapar samtidigt själv den kontext som både producerar mening och och avgör vilka steg som krävs för den produktionen: »What counts as context—the shape it takes, the features that are noticed, the significance it is given—is itself the product of interpretation. Not only does any speech act or written text become meaningful in an act of interpretation within the active relationship of epistemic frames, ideologies, and interpretive codes constituting the reading formation of a

historically specific interpretive community. Any interpretive move also operates within a formation that itself is shaping the context that will not only produce meaning but determine what moves are necessary for that creation». (Machor 1998:1136f) Jfr äv. Mehrstams systemteoretiska perspektiv i sitt kapitel av denna bok.

48 Jfr äv. Palm (1992:192f) om textens tvåfaldiga karaktär av *artefakt* och *arteakt*.

49 »Since the world of the text is bound to have variable degrees of unfamiliarity for its possible readers (if the work is to have any 'novelty' for them), they must be placed in a position which enables them to actualize the new view. This position, however, cannot be present in the text itself, as it is the vantage point for visualizing the world represented and so cannot be part of that world. The text must therefore *bring about* a standpoint from which the reader will be able to view things that would never have come into focus as long as his own habitual dispositions were determining his orientation, and what is more, this standpoint must be able to accommodate all kinds of different readers. How, then, can it evolve from the structure of the text?» (Iser 1978:35)

50 Distinktionen mening/signifikans återgår på Gottlob Freges distinktion mellan *Sinn* och *Bedeutung*, det vill säga, mening och referens. Som Iser skriver: »The significance of the meaning can only be ascertained when the meaning is related to a particular reference, which makes it translatable into familiar terms. As Ricoeur has written, with regard to ideas advanced by Frege and Husserl: '... there are two distinct stages of comprehension: the stage of 'meaning ... and the stage of 'significance', which represents the active taking-over of the meaning by the reader—i.e., the meaning taking effect in existence'». (1978:150f) Jfr äv. Riffaterre 1978, kap. 1 om *meaning/significance*.

Eco (1981) talar om tillämpning via återknytning till den klassiskt hermeneutiska distinktionen tolkning/ tillämpning och betonar då både tillämpningens pragmatiska karaktär och tolkningens textbundenhet: »To summarize: a text can be *used* as criminal or psychoanalytical evidence, as hallucinatory device, or as stimulus for free association. But all of this has nothing to do with the interpretation of text *qua* text. Now, this does

not mean that a text is a crystal-clear structure interpretable in a single way; on the contrary, a text is a lazy machinery which forces its possible readers to do a part of its textual work, but the modalities of the interpretive operations—albeit multiple, and possibly infinite—are by no means indefinite and must be recognized as imposed by the semiotic strategies displayed by the text.» (Eco 1981:36)

- 51 »It follows that the intersubjective structure of meaning assembly can have many forms of significance, according to the social and cultural code or the individual norms which underlie the formation of this significance. Now subjective dispositions play a vital role in each realization of this intersubjective structure, but every subjective realization remains accessible to intersubjectivity precisely because it shares this same intersubjective structure as its basis; however, the significance ascribed to the meaning, and the subsequent absorption of the meaning into existence, can only become open to intersubjective discussion if the codes and conventions which have guided the interpretation of the meaning are revealed.» (Iser 1978:151)
- 52 »[...] literary texts initiate 'performances' of meaning rather than actually formulating meanings themselves. Their aesthetic quality lies in this 'performing' structure, which clearly cannot be identical to the final product, because without the participation of the individual reader there can be no performance.» (Iser 1978:27) Se äv. Behschnitt (2007:43f), om performativitet och litteraritet.
- 53 Se Genette (1980) och (1988), kap. 1–2 resp. 4–5 om berättelsens ordning och läsandets temporalitet.
- 54 »Of course, the text is a 'structured prefigurement', but that which is given has to be received, and the way in which it is received depends as much on the reader as on the text. Reading is not a direct 'internalization', because it is not a one-way process, and our concern will be to find means of describing the reading process as a dynamic *interaction* between text and reader.» (Iser 1978:107)
- 55 Se t.ex. Iser (1978:211) om tolkningens gränser vad gäller t.ex. hur textens luckor kan fyllas igen. Äv. Eco (1990) om »unlimited semiosis» och »the dialectics between the rights of texts and the rights of

their interpreters»: »the notion of unlimited semiosis does not lead to the conclusion that interpretation has no criteria. To say that interpretation (as the basic feature of semiosis) is potentially unlimited does not mean that interpretation has no object and that it "riverruns" merely for its own sake». (1990:143)

- 56 Se ex.vis Pettersson (2003): »However, if one looks carefully at the activities and statements that are normally – i. e., in current everyday and academic usage – referred to as interpretation(s), it should be obvious that they cannot really be understood as attempts to perform the same sort of task, and that their acceptability conditions and so on must therefore vary.» (Pettersson 2003:4) I samma bok påpekar Staffan Carlshamre (2003), att mångfalden tolkningsbegrepp är ännu större: »One immediate observation is that not only are there many types of interpretation, there are many typologies of interpretation and many types of typologies as well. In this book alone, we find several, sometimes overlapping, but far from identical ways of classifying interpretations. And the same is true for the literature on the subject at large – indeed, almost everyone writing about types of interpretation seems to feel the need to start again from scratch and develop his or her own classification» (Carlshamre 2003:112).
- 57 »Understanding is always an interpretation, and hence interpretation is the explicit form of understanding», skriver Iser med gillande referens till Gadamers hermeneutik (Iser 2006:38), men den slutledningen håller inte: om all tolkning är artikulerad förståelse – vilket jag gärna instämmer i – så kan inte all förståelse vara tolkning, nämligen inte 'oartikulerad' *preverbal* förståelse. Se vidare utläggningen om tolkningsbegreppet i Furberg (1981:92–94).
- 58 »In der Terminologie der Kulturwissenschaften bezeichnet er ein bestimmtes Verfahren: die methodisch reflektierte Auslegung oder Deutung eines sprachlichen Textes, aber auch anderer sinntragender Strukturen wie z.B. von Gesten, Handlungen, Bild- und Tonwerken, selbst von historischen Verläufen und sozialen Strukturen. Die – nicht immer offengelegte – Grundannahme dabei ist, daß eine solche Struktur einen bestimmten 'Gehalt', eine 'Aussage' oder 'Bedeutung' zwar enthalte, aber nicht unmittelbar oder deutlich

genug auspreche. Die Interpretation wäre demnach ein rational begründetes und kontrollierbares Verfahren zur Verdeutlichung dieses Gehalts und der ihn tragenden Zeichenstrukturen. Insofern sie selbst (zumeist) wieder die Sprache als Medium der Auslegung benutzt, produziert sie schließlich auch eine bestimmte Textsorte, die – nicht nur in der Literaturwissenschaft – eben als 'Interpretation' (vom kurzen Aufsatz bis zur großen Monographie) bekannt ist.» [Inom kulturvetenskaperna betecknar det [tolkningsbegreppet] ett bestämt tillvägagångssätt: den metodiskt reflekterade utläggningen eller tydningen av en språklig text, men även av andra meningsbärande strukturer som t.ex. gester, handlingar, bild- och tonkonstverk och t.o.m. historiska förlopp och sociala strukturer. Det – inte alltid explicita – grundantagandet därvid är att en sådan struktur visserligen har ett visst innehåll, utgör en utsaga eller betydelse, men inte uttrycks omedelbart eller tydligt nog. Tolkningen blir således ett rationellt grundat och kontrollerbart förfarande som skall förtydliga detta innehåll och dess bärande teckenstrukturer. Sätillvida tolkningen själv (mestadels) använder språket som medium för utläggningen, producerar den slutligen även bestämda texttyper, vilka – inte bara inom litteraturvetenskapen – känns igen som just 'tolkning' (från kort uppsats till stor monografi).»] (Vogt 2002: »Interpretation», övers. BA).

- 59 På svenska fungerar den terminologin mindre bra: behovet av tolkning uppstår först när spontan förståelse *inte* infinner sig i läsningen. Men om *interpretation* byts ut mot *reading* och *reading* mot *interpretation* hos Stockwell, så beskriver hans stipulationer ganska bra den distinktion mellan *läsning* och *tolkning* jag vill göra: »Interpretation [Reading] is what readers do as soon as (perhaps even partly before) they begin to move through a text. Their general sense of the impact of the experience could range over many different impressions and senses, some of which are refined or rejected. It is this later, more analytical process that produces a reading [interpretation].» (Stockwell 2002:7, markeringar BA) Och vidare: »A recognition of the literary text in its entirety is an act of interpretation [reading] — a holistic understanding of the literary work that begins in our culture even before we begin to read the actual text. This act of interpretation [reading],

or primary understanding, is what all readers do when encountering literature, when the experience is ongoing and as yet unexpressed. As soon as readers become aware of what they are doing, this more analytical stage of recognition can be differentiated as reading [interpretation]. Critical analysis and discussion is part of reading [interpretation] in this sense. It is at the stage of reading [interpretation] that interpretations [readings] are rationalised and salient attributes picked out for attention and prominence.» (Stockwell 2002:31, markeringar BA)

- 60 »We have an object of study known as literature, and we have a more or less systematic approach to explaining the object that is distinctly different in discursive kind from the object itself. In this most broad sense, literary interpretation bears a similarity to other kinds of argumentation, including scientific explanation. Roughly speaking, in the prevailing models of interpretation at least, you have an introduction in which you lay out some issue or question, you have a body or middle that considers in a systematic way some significant evidence in relation to the issue or question, and you have a conclusion of some kind. The argument moves according to widely accepted notions of logical analysis. As far as I can tell, this remains a nearly universal model of establishing claims. But of course I have spoken only on the most abstract level. Beyond this most general discursive similarity, the criteria for what will work as an argument in a literary-interpretive context differ rather broadly from what will work in a scientific context». (Jackson 2003:192)
- 61 »To interpret means to react to the text of the world or to the world of a text by producing other texts. Both explaining how the solar system works by uttering Newton's laws and uttering a series of sentences to say that a given text means so and so are forms of interpretation.» (Eco 1995:206) Eco gifter också påpassligt samman sitt begrepp om litteraturvetenskaplig texttolkning med nyckelbegreppen i sin semiotiskt grundade responseetik: »a strategy intended to produce a model reader, conceived as the ideal counterpart of a model author (which appears only as a textual strategy)». (Eco 1990:182)
- 62 »There was a fundamental principle in Peirce's semeiotic: 'A sign is something by knowing which

- we know something *more*' (CP 8.332). [...] To know more (in Peirce's sense) means that, from interpretant to interpretant, the sign is more and more determined both in its breadth and in its depth. In the course of unlimited semeiosis the interpretation approximates even though asymptotically the final logical interpretant, and at a certain stage of the process of interpretation we know more about the content of the representamen which started the interpretative chain.» (Eco 1995:209)
- 63 »To summarize: a text can be *used* as criminal or psychoanalytical evidence, as hallucinatory device, or as stimulus for free association. But all of this has nothing to do with the interpretation of text *qua* text. Now, this does not mean that a text is a crystal-clear structure interpretable in a single way; on the contrary, a text is a lazy machinery which forces its possible readers to do a part of its textual work, but the modalities of the interpretive operations—albeit multiple, and possibly infinite—are by no means indefinite and must be recognized as imposed by the semiotic strategies displayed by the text.» (Eco 1981:36)
- 64 Se vidare den explicita diskussionen av Eco i Iser (2000:10f).
- 65 Den hermeneutiska cirkeln – eller rättare: *spiralen* – ägnas ett helt kapitel i Iser (2000).
- 66 »Obviously, the total potential can never be fulfilled in the reading process, but it is this very fact that makes it so essential that one should conceive of meaning as something that happens, for only then can one become aware of those factors that precondition the composition of the meaning. However individual may be the meaning realized in each case, the act of composing it will always have intersubjectively verifiable characteristics.» (Iser 1978:22)
- 67 »The experience of the text, then, is brought about by an interaction that cannot be designated as private or arbitrary. What is private is the reader's incorporation of the text into his own treasure-house of experience, but as far as the reader-oriented theory is concerned, this simply means that the subjectivist element of reading comes at a later stage in the process of comprehension than critics of the theory may have supposed: namely, where the aesthetic effect results in a restructuring of experience.» (Iser 1978:24)
- 68 »Although the text may well incorporate the social norms and values of its possible readers, its function is not merely to *present* such data, but, in fact, to use them in order to secure its uptake. In other words, it offers guidance as to what is to be produced, and therefore cannot itself be the product. [...] Of course, the text is a 'structured prefigurement', but that which is given has to be received, and the way in which it is received depends as much on the reader as on the text. Reading is not a direct 'internalization', because it is not a one-way process, and our concern will be to find means of describing the reading process as a dynamic *interaction* between text and reader.» (Iser 1978:107) Äv. McCormick (1994): »Reading is always overdetermined, that is, it is produced by many, perhaps an unaccountably large, number of factors that work in different combinations to produce different interpretations. A text is always a site of struggle: it may try to privilege a particular reading position as 'natural,' but because readers are subjects in their own histories, they may not produce that seemingly privileged reading. Yet readers do not possess absolute autonomy: like the texts they read, they too are sites of struggle, caught up in cultural determinants that they did not create and in which they strive to make meaning. This interactive model of reading, then, stresses that first, both readers and text contribute to the reading process and second, that both text and readers are themselves ideologically situated.» (McCormick 1994:69)
- 69 I sin introduktionsföreläsning vid universitetet i Konstanz formulerar Iser saken så: »Hier müssten vor allem die technischen Bedingungen zur Sprache kommen, die für die Steuerung der Leserreaktionen verantwortlich sind. Dabei käme es in erster Linie darauf an, die Konstitutionsweisen fiktionaler Texte zu analysieren. Denn für ihre Appellstruktur ist es nicht unerheblich, das Verfahren zu kennen, nach dem sie gebaut sind.» (Iser 1970:241) Motsvarande formulering i den engelska översättningen: »At this point we ought to consider above all the technical requirements of language which are responsible for directing the reader's response. We should, in the first place, break down a literary text into its constituent elements, because for an analysis of its appeal it is necessary to know the method according to which it is constructed.» (Iser 1971:21)

- 70 Se Seymour Chatmans (1993) diskussion av en specifikt »estetisk retorik» i fiktionstexter och dess »manande» funktion (1993:t.ex. 148f, 151).
- 71 Interaktionen mellan explicit och implicit i texten beskriver Iser så: »This interaction [between text and reader] is a process set in motion and regulated not by a given code but by a mutually restrictive and magnifying interplay between the explicit and the implicit, between revelation and concealment. Since the structure of the text consists of segments that are determinate, and of links between them that are indeterminate, the basic pattern of the text is formed by an interaction between the expressed and the unexpressed. The expressed itself evolves to the degree in which the reader actualizes the unexpressed, and so the reading process transforms the text into a correlate in the reader's mind.» (Iser 2006:64)
- 72 »No matter who or what he may be, the real reader is always offered a particular role to play, and it is this role that constitutes the concept of the implied reader.» (Iser 1978:34f) Se äv. Eco (1979), om modellläsare: »The reader as an active principal of interpretation is a part of the picture of the generative process of the text.» (Eco 1983:4); »At the minimal level, every type of text explicitly selects a very general model of possible reader through the choice (i) of a specific linguistic code, (ii) of a certain literary style, and (iii) of specific specialization indices.» (Eco 1983:7) Jfr äv. McCormick (t.ex. 1994:59).
- 73 Se äv. Peter Rabinowitz' kritik av begreppet *implied reader*: »Part of the difficulty [of talking about the beliefs held by the audience of a fictional text] stems from an ambiguity in the notion of an implied reader. Although that concept, in various guises, has become increasingly popular, it has not been so fruitful as it might be, because critics have failed to recognize that any given fictional text (in contrast, say, to history and philosophy) results not in one implied audience but in several.» (Rabinowitz 1981:409f) Rabinowitz skiljer i stället mellan fyra olika *nivåer* av läsarroller eller *audiences*: *actual*, *authorial*, *narrative* och *ideal narrative audience* (1977:125f, 127f). I ännu artikel hävdar Rabinowitz, att det i den litteraturvetenskapliga läsakten ytterst är rollen av *authorial audience* som den faktiske läsaren (*actual reader*) skall undersöka, det vill säga, en *historisk* läsart skall anläggas: »Our first aim as teachers of literature, then, must be to teach our students to be flexible as readers: not to see all texts as mirrors of themselves, nor to see them all as embodiments of formal critical abstractions, but rather to recognize the particular qualities of the text in front of them. In other words, we must teach our students to become what we call the 'authorial audience.' While no author can possibly know who is going to pick up the book, it is impossible to write without having an audience in mind. So authors write for hypothetical audiences (authorial audiences), making assumptions about their readers' beliefs, knowledge, and familiarity with conventions.» (Nancy & Peter Rabinowitz 1980:925)
- 74 »The concept of the implied reader is therefore a textual structure anticipating the presence of a recipient without necessarily defining him: this concept prestructures the role to be assumed by each recipient, and this holds true even when texts deliberately appear to ignore their possible recipient or actively exclude him. Thus the concept of the implied reader designates a network of response-inviting structures, which impel the reader to grasp the text.» (Iser 1978:34f) Att läsarrollen är förstrukturerad i texten betonas upprepade gånger: »Thus, the reader's role is prestructured by three basic components: the different perspectives represented in the text, the vantage point from which he joins them together, and the meeting place where they converge.» (Iser 1978:36) Jfr äv. Bachtin (1997) om talgenrer (dit äv. skriftliga texter räknas), yttranden och *adressivitet*: »Ett viktigt (konstituerande) kännetecken på ett yttrande är dess *riktning* till någon, dess *adressivitet*. Till skillnad från språkets betydelsebärande enheter- ord och satser-, som inte är personliga, inte tillhör någon och inte är adresserade till någon, har yttrandet såväl upphovsman (och alltså expressivitet, vilket vi redan nämnt) som adressat. [...] Både yttrandets komposition och särskilt dess stil beror på vem yttrandet är adresserat till, hur den talande (eller skrivande) uppfattar och föreställer sig sina adressater, hur starkt deras inflytande på yttrandet är. Varje talgenre inom varje område av talkommunikationen har sin egen typiska uppfattning av adressaten, och det är denna som definierar den som genre.» (Bachtin 1997:234)

- 75 *Appell*, enl. SAOB: »eg. om handlingen att kalla ngn till sig l. gm att kalla l. ropa på ngn uppmana l. uppfordra honom att komma.» Jfr Appellera: »kalla, ropa, locka»; av. »maningssignal» anges.
- 76 Iser räknar med flera typer av obestämdheter med olika funktion: utom *blanks* och *gaps* även *negations* och *vacancies*. *Negations* aktualiserar bestämda välkända element, men gäcker sedan väckta förväntningar: »The various types of negation invoke familiar and determinate elements of knowledge only to cancel them out. What is canceled, however, remains in view, and thus brings about modifications in the reader's attitudes to what is familiar or determinate — that is, the reader is guided to adopt a position *in relation to the text*.» (Iser 2006:65; se äv. 213) En *vacancy* avser den 'lediga plats' som uppstår i texten när ett nytt *theme* konstitueras under läsaktens på bekostnad av ett tidigare: »Whenever a segment becomes a theme, the previous one must lose its thematic relevance and be turned into a marginal, thematically vacant position, which can be and usually is occupied by the reader, so that he may focus on the new thematic segment. In this sense it might be more appropriate to designate the marginal or horizontal position as a vacancy and not as a blank; blanks refer to suspended connectability in the text, vacancies refer to nonthematic segments within the referential field of the wandering viewpoint.» (Iser 1978:198) Sammantaget refererar *blanks* till utelämnat sammanhang, medan *vacancies* avser icke-tematiska segment inom horisonten för läsandets rörliga blickpunkt (*wandering viewpoint*). Se vidare not 128.
- 77 »The interaction fails if the mutual projections of the social partners do not change, or if the reader's projections superimpose themselves unimpeded upon the text. Failure, then, means filling the blank exclusively with one's own projections.» (Iser 1978:167)
- 78 »Communication in literature, then, is a process set in motion and regulated not by a given code but by a mutually restrictive and magnifying interaction between the explicit and the implicit, between revelation and concealment. What is concealed spurs the reader into action, but this action is also controlled by what is revealed; the explicit in its turn is transformed when the implicit has been brought to light.» (Iser 1978:169)
- 79 Se McCormick 1994: »Another part is what Wolfgang Iser calls its *blanks* or *gaps*, the absences of connections that readers must fill in order to make sense of the text. Gaps in any text allow readers a marked degree of interpretive freedom — and not only to fill them in different ways, but also to produce them. For Iser, gaps are something that the author puts into a text, but it is clear that gaps are equally something that are produced by the particular reading context. [---] For these gaps may exist largely because of [e.g.] the newness of a particular style or device. There may be gaps between traditional conventions and the conventions an experimental text employs; gaps between the new convention and what it signifies; gaps between the text's literary and general repertoires.» (McCormick 1994:83f)
- McCormick aktualiserar samma sorts problem, men utan att försöka bortförklara det; tvärtom tar hon ut svängarna rejält; så t.ex. med påståendet att *textens* referensram/repertoar förändras över tid: »Paradoxically, the text's literary and general repertoires are not static over time. For if, [?] texts cannot be thought of as existing in themselves but rather must be reconceived of as texts-in-use, then what we see as the text's repertoire—its particular appropriation of the ideology of the social formation in which it was written—will necessarily change as the past is reconceptualized from changing determinate conditions in the present. The repertoire of a text, therefore, always has the potential to shift depending on the conditions in which the text is read. Indeed, the literary and general repertoires provide the text with its means of interacting with its readers. We see what is there in the text's past in part because of the way we are positioned in the present.» (McCormick 1994:70f) McCormick argumenterar tämligen väl för att detta inte är ett subjektivistiskt synsätt: »This is not to say that our understanding of a text's repertoire or its conditions of production is merely a projection of contemporary concerns. [---] For understanding can only occur when one encounters and self-consciously recognizes the ways in which one's own historical consciousness differs from that of the past. Thus in attempting to reconstruct a text's repertoire, readers will be grappling with the historical difference of the

past, but the ways in which they conceive of that difference will necessarily depend upon the repertoires they have developed within their own historical formation.» (McCormick 1994:71) McCormick ser inte frågan om textens och läsarens resp. bidrag i läsakten som ett problem, men den som gör det söker rimligen en lösning. En radikal lösning erbjuder ett systemteoretiskt paradigmbyte, t.ex. av den typ som Mehrstam skisserar i denna bok, avsn. 1.1.

- 80 Iser och McCormick använder repertoarbegreppet på likartat sätt. Iser: »The repertoire consists of all the familiar territory within the text. This may be in the form of references to earlier works, or to social and historical norms, or to the whole culture from which the text has emerged, in brief, to what the Prague structuralists have called the "extratextual" reality. The fact that this reality is referred to has a two-fold implication: (1) that the reality evoked is not confined to the printed page, (2) that those elements selected for reference are not intended to be a mere replica. [...] Thus the repertoire incorporates both the origin and the transformation of its elements, and the individuality of the text will largely depend on the extent to which their identity is changed.

The determinacy of the repertoire supplies a meeting point between text and reader, but as communication always entails conveying something new, obviously this meeting point cannot consist entirely of familiar territory.» (Iser 1978:69) Sammanfattningsvis: »The literary repertoire can thus be seen to have a two-fold function: it reshapes familiar schemata to form a background for the process of communication, and it provides a general framework within which the message or meaning of the text can be organized.» (Iser 1978:81)

McCormick: »I argue that both texts and readers can be seen to possess *repertoires*, a subset of the larger culture's discourses, beliefs, values, and ways of understanding the individual and the world. I contend that readers can become critically literate, active readers only when they are able to analyse the ways in which their own and the texts' repertoires are embedded within the larger culture.» (McCormick 1994:9) – Och vidare: »A text's particular appropriation of ideology will be called its repertoire, a term that refers to the particular subset of discourses, the combi-

nation of ideas, experiences, habits, norms, conventions and assumptions, which the text draws on that allows it to be written and take the shape it does. The text's literary repertoire includes such aspects of the text as its literary form, plot, characterization, metrical pattern, etc. Likewise, in film analysis we might speak of the filmic repertoire. The non-literary repertoire I term the text's general repertoire. This includes such aspects of the text as the dominant moral ideas, values, religious beliefs, and so forth.» (McCormick 1994:70) Och åter: »Indeed, the literary and general repertoires provide the text with its means of interacting with its readers. We see what is 'there' in the text's past in part because of the way we are positioned in the present. [...] The ways readers respond to texts will depend on how their general and literary repertoires interact with those of the text.» (McCormick 1994:71)

Stockwell använder inte termen *repertoire* eller *repertory*, utan schemateorins *frame* eller *frame-work*, som i sak avser samma begrepp: »In the visual field, the context brought by viewers to disparate objects is called a *frame*. In the linguistic field, the conceptual structure drawn from memory to assist in understanding utterances is a schema that was first called a script.» (Stockwell 2002:77)

- 81 Se McCormick om *matching*, *mismatching* och *tension*: »A *matching of repertoires* can be said to occur whenever readers' expectations are fulfilled by the text's features, be they literary or general. [...] Sometimes, however, a reader's expectations are not fulfilled by a reading of a text. [...] In this circumstance, we can say that a *mismatching*, or lack of intersection, of literary repertoires occurred because the reader was unable to interact in any meaningful way with the text. [...] A reader's repertoire can intersect with the text's in a third way: when a *tension* exists between the reader's and the text's repertoire. As opposed to a mismatching in which, because of an absence of certain information, a reader simply cannot find a way to respond satisfactorily or to make sense of a text, a tension between repertoires occurs when a reader is sufficiently familiar with the text's repertoire but disagrees with it or opposes it for various reasons.» (McCormick 1994:87f)

Äv. Iser betonar vikten av skillnader och spänning mellan textens och läsarens repertoarer:

»Would the role offered by the text function properly if it were totally accepted? The sacrifice of the real reader's own beliefs would mean the loss of the whole repertoire of historical norms and values, and this in turn would entail the loss of the tension which is a precondition for the processing and for the comprehension that follows it.» (Iser 1976:37) Och vidare: »The repertoires of the text as sender and the reader as recipient will also overlap, and the common elements are an essential precondition for the 'circulation.' However, literary communication differs from other forms of communication in that those elements of the sender's repertoire which are familiar to the reader through their application in real-life situations, lose their validity when transplanted into the literary text. And it is precisely this loss of validity which leads to the communication of something new.» (Iser 1978:83).

Liknande resonemang förs hos Stockwell (2002) i termer av schemateori: »Schema theory has been used to revisit the issue of literariness and literary language. It is argued that most everyday discourse is schema preserving, in that it confirms existing schemas. Where the confirmation is stereotypical, as in much advertising discourse, this is schema reinforcing. Sometimes surprising elements or sequences in the conceptual content of the text can potentially offer a schema disruption, a challenge to the reader's existing knowledge structure. Schema disruptions can be resolved either by schema adding (the equivalent of accretion above), or by a radical schema refreshment—a schema change that is the equivalent of tuning, above, or the notion in literature not so much of defamiliarisation as 'refamiliarisation'.» (Stockwell 2002:79)

- 82 »[...] this model of the reader's and the text's repertoire takes as its starting point the recognition that diverse aspects of the repertoire are mutually imbricated. Further, it acknowledges that there is no 'ideal' repertoire of the reader to match that of the text, but rather that repertoires are always overdetermined, and that while one may be able to specify the text's repertoire for a particular reading context or even a reading formation, one has to acknowledge that aspects of that repertoire will shift as reading contexts change.» (McCormick 1994:72)

- 83 Jfr McCormick: »[...] understanding can only occur when one encounters and self-consciously recognizes the ways in which one's own historical consciousness differs from that of the past. Thus in attempting to reconstruct a text's repertoire, readers will be grappling with the historical difference of the past, but the ways in which they conceive of that difference will necessarily depend upon the repertoires they have developed within their own historical formation.» (McCormick 1994:71) Se äv. Jauss (1989): »The meaning of the text was to be gotten at through the reader who was its actual addressee. This hermeneutic task brings with it a double problem. On the one hand, the author's reconstructed intention can no longer constitute the final level of understanding, although it must be retained as a point of reference. On the other hand, the readerly experience of the earlier reader can only be recovered by the later reader, so the difference between the past and the present horizon of reading must be worked out within the interpretation itself.» (Jauss 1989:219f)

- 84 Se t.ex. Culler (1991). Jfr äv. McCormick, som betonar relativiteten: »[...] the 'literary' is not necessarily a textual category, but a social and institutional one, that literary texts are not fixed, static entities, but texts-in-use, texts that most often did not start out being literary.» (McCormick 1994:198)

- 85 »In brief, we will argue that [...] the value of literary reading is conferred by a kind of contract that the reader makes with a text: by treating it as a single, albeit complex, communicative experience, the reader comes to recontextualize or redefine some significant aspect of experience. A reader taking up a literary text thus makes several related commitments that guide the act of reading. Let us call these the Formalist Contract». (Miall & Kuiken 1998:340) Och vidare: »[...] we suggest that literariness cannot be defined simply as a characteristic set of text properties. On the other hand, neither can it be regarded as the result of applying a set of conventions [...]. We will argue instead that literariness is the product of a distinctive mode of reading that is identifiable through three key components of response to literary texts. [...] Briefly, *literariness is constituted when stylistic or narrative variations strikingly defamiliarize conventionally understood referents and prompt reinter-*

pretive transformations of a conventional concept or feeling.» (Miall & Kuiken 1999).

- 86 Avvikelsen som ett kriterium på litteraritet betonas även inom kognitionsteorin, t.ex. hos Stockwell: »More generally, the literary innovations and creative expression can be seen as foregrounding against the background of everyday non-literary language. In this view, one of the main functions of literature is to defamiliarise the subjectmatter, to estrange the reader from aspects of the world in order to present the world in a creative and newly figured way. This can even be seen as a means of identifying *literariness*, though of course this is a slippery notion since many non-literary uses of language contain creative and striking elements too.» (Stockwell 2002:14) Och vidare: »Foregrounding within the text can be achieved by a variety of devices, such as repetition, unusual naming, innovative descriptions, creative syntactic ordering, puns, rhyme, alliteration, metrical emphasis, the use of creative metaphor, and so on. All of these can be seen as *deviations* from the expected or ordinary use of language that draw attention to an element, foregrounding it against the relief of the rest of the features of the text. Deviance has also been seen to be one of the important elements in literariness, or at least in literary value.» (Stockwell 2002:14)

Jfr dock Iser 1978 om otillräckligheten av ett litteraritetsbegrepp grundat på avvikelse: »the difficulties inherent in the stylistics of deviation, which always involves reference to linguistic norms that lie outside the text, in order to gauge the poetic qualities of a text by the degree it deviates from these presupposed extratextual norms» (1978:30f); »The limitations of the deviationist model in relation to text strategies can be gauged [bedöma] from the elementary problems it presents. What *is* the norm of the standard language? What *is* the aesthetic canon? These two lynchpins [grundbultar] of the deviationist model must be constant in order to guarantee an invariable effect. If deviation from them is a condition of 'poetic quality'—a province reserved for literary texts—then what is the status of conversational violations of the norm? The orthodox deviationist theory is evidently highly puristic—what is aesthetic in art is presumably nonaesthetic in real life. This distinction seems even more difficult to grasp than the thorny problem of how language

norms and the aesthetic canon are to be ascertained. The concept of deviation offers a thoroughly one-dimensional definition of the literary text, resting its entire case on a single blanket [generell] assumption that the text deviates from the norm or from the canon.» (Iser 1978:87f)

- 87 Se Jakobson 1974b:148, 150, om poetisk funktion.
- 88 Cit. eft. den något justerade översättning som den ursprunglige översättaren Bengt A. Lundberg presenterade vid ett Šklovskij-seminarium vid Humanistiska fakulteten i Göteborg, den 7 dec. 2005, arrangerat av projektgruppen Främlingskap och främmandegöring med gäster från Slaviska institutionen. Se även Iser 1978:187f om Šklovskij och främmandegöring, samt s. 87–90 om avvikelser (*deviation*).
- 89 Jfr Lars Ahlin (1965): »Varför stannar jag inför nyheter av olika grad? Kan man inte tänka sig ett konstverk som är totalt nytt? Jag tror inte det. [...] Men om så vore – änsen! Om detta absolut nya konstverk inte bara är en tänkbar möjlighet utan rentav en förverkligad så att jag kan ställa mig framför detta ytterst märkliga verk för att ta det i betraktande – vad kunde väl hända? Min mening är den att det i varje fall inte skulle hända någonting av estetisk karaktär. Varför? Helt enkelt därför att det är nytt utan några inskränkningar. Min erfarenhet av konst kommer inte att kunna hjälpa mig. [...] Som jag nu faktiskt är kommer min kombinationsförmåga inte att förslå, därför att jag här möter bara obekanta och således inte får tag i något att kombinera. Det idel nya får ingen identitet, kan varken bli sett eller igenkänt. Något måste vara bekant, då jag kontaktar det obekanta. Även från skaparsidan är det omöjligt att åstadkomma något som i alla avseenden är nytt.» (Ahlin 1965:419f)
- 90 Jurij Lotman påpekar »att man vid omkodningen av ett konstnärligt system till ett icke-konstnärligt språk alltid får en 'oöversatt' rest: den överinformation som är möjlig endast i en konstnärlig text» (Lotman 1971:294), d.v.s. en konstnärlig text skapar i läsakt mer betydelse än ett diskursivt språk kan fånga.
- 91 Som t.ex. Chartier skriver: »Verken har inte någon orubblig betydelse, universell och för alltid fixerad – inte heller de största verken, i synnerhet inte de. Verken ges mångfaldiga, rörliga innebörder

- vilka byggs upp i mötet mellan en utsaga och ett mottagande. De innebörder som tillskrivs verkens former och motiv är beroende av färdigheter och förväntningar hos de olika publikerna som tar dem till sig. De skapande, makthavarna och 'klerkerna' försöker visserligen alltid fixera innebörden och förkunna den korrekta tolkningen, som ska lägga tvång på läsningen (eller blicken). Men receptionen nyskapar alltid, den förskjuter och förvränger.» (Chartier 1995:9)
- 92 Riffaterres matrisbegrepp kan i sin kategoriska formulering med viss rätt ifrågasättas, men bidrar å andra sidan till belysning av det receptionsteoretiskt viktiga *schema*-begreppet, inte minst i form av Karlheinz Stierles begrepp om en för läsningen styrande *Relevanzfigur*: »The closed framework of fiction is not the result of a systematic consistency but of a system of schematized views—a predominant scheme or structural matrix [*Relevanzfigur*] that stands as an equivalent for experience. Fiction, with its pseudoreferential use of language, can organize obvious relationships between concepts, as well as new relationships far removed from the stereotypes of experience. And finally, fiction can create forms of experience that have not yet been conceptually fixed. Thus fiction represents concepts, it modifies them by depicting them in a tentative or experimental way, and it presents preconceptual experience». (Stierle 1980:91)
- 93 »Kunga-Skald» är en patriotisk dikt, ett praktfullt sorgkväde skrivet vid Karl XI:s död, dedicerat till Karl XII. Dikten utgörs av 268 stycken rimmade 8-radiga strofer med *ottave rime* som versmått, d.v.s. 6-fotad jamb med cesur efter tredje versfoten. Dikten är komplext uppbyggd i ett system av fem kinesiska askar, som var och en representerar ett särskilt fiktionsplan och en bestämd genre, styrd av sina speciella konventioner. Framställningen blir därigenom mycket växlande. Innehållet utgörs av långa, i våra ögon kanske svulstiga tal, bl.a. ett allegoriskt parti, där representanter för de fyra stånden lovprisar den dödes såväl krigiska som medborgerliga dygder inför den sörjande änkan moder Svea, d.v.s. Svea rike. Här är retorikens grunduppgifter att lära, behaga och röra tätt sammanvinnade: att uppfostra till patriotisk dygd och insikt om dödens närhet på ett tilltalande sätt, som också frammanar gripenhet och sorg över både konungens död här och nu och förgänglighetens villkor i allmänhet. En fullständig retorisk analys av »Kunga-Skald» ger Börje Räftegård i avhandlingen *Dahlstiernas Kunga Skald: Komposition och genremässig gestaltning* (1971).
- 94 Se exempelvis *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory* (2001), samt specialnumret av *Poetics Today*, vol. 25 (2004:4) om litteratur och etik. För en svensk diskussion se Larsson (2000).
- 95 Se t.ex. Jackson (2003): »In this most broad sense, literary interpretation bears a similarity to other kinds of argumentation, including scientific explanation.» (2003:192)
- 96 Se vidare Seymour Chatmans distinktion mellan tre texttyper – *beskrivande*, *berättande* och *argumenterande* – som i den individuella texten interagerar med varandra (Chatman 1990, kap 1).
- 97 Se nedan 2.2., diskussionen om *schema*, *tema* och *horisont*.
- 98 »the psychic process in the reception of a text is, in the primary horizon of aesthetic experience, by no means only an arbitrary series of merely subjective impressions, but rather the carrying out of specific instructions in a process of directed perception, which can be comprehended according to its constitutive motivations and triggering signals, and which also can be described by text linguistics» (Jauss 1982:23).
- 99 Studentläsningarna härrör dels från nätbaserade grundkurser i litteraturvetenskap åren 2002–2007; dels från campuskurser i litteraturvetenskap A–D, samt lärarutbildningens kurser i litteraturvetenskap. Se vidare Thorsons kapitel.
- 100 Se Iser (2006) om förhållandet mellan respons- och receptionestetik: »While an aesthetics of reception deals with real readers, whose reactions testify to certain historically conditioned experiences of literature, my own theory of aesthetic response focuses on how a piece of literature impacts on its implied readers and elicits a response. A theory of aesthetic response has its roots in the text; an aesthetics of reception arises from a history of readers' judgments. Thus the former is systematic in nature, and the latter historical, and these two related strands together constitute reception theory.» (Iser 2006:57f)

- 101 Margareta Ekström (f. 1930) debuterade 1960 med samlingen *Afinar i St Petersburg*, och blev redan då en hyllad novellist. Se vidare Ahlmo-Nilsson 1999:479, samt Malmberg 1997:297f.
- 102 *Decorum* (ofta i förbindelse med *Aptum*) brukar översättas med »det passande» och avser kravet på att anpassa talet/texten efter vad som ansågs passande och anständigt för den aktuella typen av text i den aktuella sortens sammanhang. Se Lausberg 1990, §§ 1055–10562.
- 103 Så t.ex. via feministiska och etnokritiska kulturströmningar och *the ethical turn* inom kulturvetenskaperna. Se vidare ex.vis. Larsson (2000) och T.F. Davis & K. Womack (2001). Se äv. tillämpningen i Pettersson (2006).
- 104 »*Gebrauchsliteratur*, »Zweckliteratur», entsprechend der engl. Bz. *Non-fiction* und im Unterschied zu außerlit. Gebrauchtstexten (Geschäftsbrief, Protokoll, Nachricht, Gesetzestext u. a.) solche nichtfiktionale Texte, die durch Beachtung gewisser lit.-ästhet. Kriterien ihre zweck- und sachbezogene Aussage in e. literarisierteres Gewand kleiden, jedoch in erster Linie außerkünstlerische Ziele verfolgen: Gebet- und Andachtsbuch, Kirchenlied, Flugblatt, Flugschrift, Fachprosa, Traktat, Sachbuch, Dialog, Bericht, Interview, Reisebericht, Reportage, Biographie; Essay, Autobiographie, Tagebuch u.a. (letzteres im Ggs. zum rein fingierten lit. Tagebuchroman). Umstrittene Begriffsprägung aus dem Bestreben nach Ausweitung des traditionellen Literaturbegriffs mit fließenden, wertungsbestimmten Übergängen zu → engagierter Lit., → Tendenzdichtung und → Gelegenheitsdichtung.» [*Brukslitteratur*, »tendenslitteratur», motsvarande engelskans *Non-fiction* och till skillnad från utomlitterära brukstexter (bl.a. affärsbrev, protokoll, nyheter, lagtext) sådana ickefiktionala texter, som genom att akta på vissa litterära-estetiska kriterier klär sina tendens- och sakrelaterade utsagor i litterär skepnad, men ändå i första hand riktas på utomkonstnärliga mål: bl.a. bön- och andaktsböcker, kyrkosång, flygblad, flygskrift, fackprosa, traktat, fackbok, dialog, rapport, intervju, reserapport, reportage, biografi; essä, självbiografi, dagbok (de sistnämnda i motsats till rent fingerad litteratur). Omstridd begreppsprägling ur strävan att utvidga det traditionella litteraturbegreppet med flytande värdebestämda övergångar till → engagerad litteratur, → tendensdiktning och → tillfällesdiktning»] (Wilpert 1989:324, övers. BA).
- 105 Men jfr Åke Hodells tilltag att ge låta trycka upp bruksanvisningen för symaskinen Singer med titeln *Bruksanvisning för symaskinen Singer Victoria: roman* (1965).
- 106 Jfr äv. Kuiken & Mialls empiriska studier om »the aesthetic relevance of self-modifying feelings» hos faktiska läsare (2004:178f). Se vidare Thorsons kapitel i denna bok.
- 107 För främmandegöring och desautomatisering, se ovan, avsn. 1.6.3. För poetisk funktion och dominant, se Jakobson (1974a och 1974b).
- 108 »the visible action would be received only as an experience pleasurable to the senses and not in its memorial, demonstrative, or admonitory significance» (Jauss 1974:292). Jfr Malm (2004:11f, samt kap. »Språkets hotbild») om fenomenet »språklig sexualskräck» i diskussionen om *perspicuitas* och *evidentia*.
- 109 I estetisk njutning innefattar Jauss även negativa affekter som fasa och äckel (Jauss 1974:286f).
- 110 Jauss (1974:55; 2001:21); i den senare kommenterar och förtydligar Jauss' tidigare i författarskapet förda resonemang.
- 111 Jfr äv. diskussionen av katharsis, känsla och litterär läsart i Miall & Kuiken (2002:235): »This radical qualification of one emotion by another in our rereading of catharsis, suggests that Aristotle's catharsis is likely to be a special case of a more general process in literary reading».
- 112 Jauss citerar här Adornos *Ästhetik*.
- 113 För faktiska läsningar se vidare Thorsons kapitel i denna bok.
- 114 För ett kognitionsvetenskapligt perspektiv på klichéer och *topoi*, se äv. Stockwell (2002:16) om »journey» som *image schema*.
- 115 »The schema functions as a filter which enables us to group data together: '... the idea of some basic scaffolding [byggnadsställning] or armature that determines the 'essence' of things, reflects our need for a schema with which to grasp the infinite variety of this world of change ... This tendency of our minds to classify and register our experience in terms of the known must present a real problem to the artist in his encounter with the particular.' [Gombrich]. (Iser 1978:90) Och

vidare: »The relation of the text to the world can only be discerned by way of the schemata which the text bears within itself, namely, the repertoire of social norms and literary conventions which condition the particular 'picture' offered by the work. [...] Herein lies the particular function of the literary schemata—in themselves they are elements of the text, and yet they are neither aspect nor part of the aesthetic object. The aesthetic object signalizes its presence through the deformations of the schemata, and the reader, in recognizing these deformations, is stimulated into giving the aesthetic object its shape.» (Iser 1978:92)

Se äv. Stockwell: »Image schemas are mental pictures that we use as basic templates for understanding situations that occur commonly. We build up image schemas in our minds, and we tend to share particular image schemas with the community in which we live, on the basis of our local bodily interaction with the world. Like figure and ground and many other concepts in cognitive linguistics, image schemas are embodied: we have a physical and material picture of image schemas such as JOURNEY, CONTAINER, CONDUIT, UP/DOWN, FRONT/BACK, OVER/UNDER, INTO/OUT OF, and others (image schemas are conventionally written in small capitals like this).» (Stockwell 2002:16) Från sitt kognitionsteoretiska perspektiv beskriver han *image schemas* som »a very powerful part of cognitive models». Ty: »These are idealised and generalised patterns which find their manifestation or actualisation in a variety of linguistic expressions. Idealised cognitive models (ICMs) are the structures with which we organise our knowledge. Cognitive models consist of relations between categories, set up socially, culturally, and on the basis of individual experience, as our means of understanding and negotiating the world and our lives through it.» (Stockwell 2002:32f)

- 116 Det metonymiska perspektivet visar sig redan i denna inledande scen dessutom laborera med en kiastisk omkastning av förhållandet mellan kategorier som 'dött ting' och 'levande människa'. Här är det tingen som är levande och besjälade, medan människorna avhumaniseras och förtingligas. Å ena sidan: »Som ett bleknat minne hängde ännu tågets mödosamma ankomst över stationen: dess synliga andedräkt pumpad ur heta gälar, dess

blodsprängda pupiller och plötsliga, hysteriska diskantpip». Å andra sidan: »Nu bara kommandoord som studsade mot taket av kyla. Blåblusar böjda över balar, kartonger, lådor. Långt borta, på andra sidan godsstationens kub av ljus och ljud, bleknade himlen av den första dagsvärken [sic]». (131)

- 117 Se Riffaterre 1978:12f, 23, 39f, samt 168f (not 16) om *hypogram* och *descriptive system*.

- 118 »The elements selected have to be combined. Selection and combination are, in Roman Jakobson's words, 'the two basic modes of arrangement used in verbal behavior,' from which he concludes that the '*poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination.*' Selection, brings about the background-foreground relation, and this allows access to the world of the text. Combination organizes the chosen elements in such a way as to allow comprehension of the text. Selection establishes the outer link, combination the inner. **What is combined within the text is a whole system of perspectives**, for the literary work is not just the author's view of the world, it is itself an assembly of different perspectives—and, indeed, it is only through the combination of these different perspectives that the nongiven reality of the aesthetic object can be built up. Generally speaking, there are four perspectives through which the pattern of the repertoire first emerges: that of the narrator, that of the characters, that of the plot, and that marked out for the reader. [...] The interaction between perspectives is continuous, because they are not separated distinctly from one another, and they do not run parallel either: authorial comment, dialogue between characters, developments of plot, and the positions marked out for the reader—all these are interwoven in the text and offer a constantly shifting constellation of views. These, then, are the 'inner' perspectives of the text—to be distinguished from the 'outer' perspective, which links text to outside reality. **The inner perspectives form the framework within which the selected elements are combined**, but they, too, must be structured in such a way that the combination may be regulated. In describing this structure, perhaps we might borrow a pair of terms from Alfred Schütz: *Thema und Horizont*—theme and horizon.» (Iser 1978:97f, fetstil BA)

- 119 »Each schema makes the world accessible in accordance with the conventions the artist has inherited. But when something new is perceived which is not covered by these schemata, it can only be represented by means of a *correction to the schemata*. And through the correction, the special experience of the new perception may be captured and conveyed. Here we have not only a renunciation of the idea of naïve, imitative realism but also the implication that the comprehension and representation of a special reality can only take place by way of negating the familiar elements of a schema. [...] the schema embodies a reference which is then transcended by the correction. While the schema enables the world to be represented, the correction evokes the observer's reactions to that represented world. [...] the correction violates a norm of expectation contained within the picture itself. In this way, the act of representation creates its own conditions of reception. It stimulates observation and sets to work the imagination of the observer, who is guided by the correction to the extent that he will try to discover the motive behind the change in the schema.» (Iser 1978:91f, kurs. BA)
- 120 »And so once the norm is lifted from its original context and transplanted in the literary text, new meanings come to the fore, but at the same time it drags its original context in its wake, so to speak, because it is only against the background of that context that it can take on its new form. The selections that underlie all literary texts will always give rise to this foreground-background relationship. The chosen element evokes its original setting, but is to take on a new and as yet unknown function.» (Iser 1978:93) Resonemanget varieras på flera sätt hos Iser: »In the literary text, not only is the background unformulated and variable, but its significance will also change in accordance with the new perspectives brought about by the foregrounded elements; the familiar facilitates our comprehension of the unfamiliar, but the unfamiliar in turn restructures our comprehension of the familiar. This again reflects back on and so transforms the selected elements that have set the whole process in motion.» (Iser 1978:94) Se äv. Stockwell: »The most obvious correspondence of the phenomenon of figure and ground is in the literary critical notion of foregrounding. Certain aspects of literary texts are commonly seen as being more important or salient than others. Though this is partly a subjective matter, it is also largely a matter of the cues that the text provides.» (Stockwell 2002:14)
- 121 Begreppsparet *theme-horizon* presenteras hos Iser: »As perspectives are continually interweaving and interacting, it is not possible for the reader to embrace all perspectives at once, and so the view he is involved with at any one particular moment is what constitutes for him *the 'theme'*. This, however, always stands before the 'horizon' of the other perspective segments in which he had previously been situated. '*The horizon* is that which includes and embraces everything that is visible from one point.' Now the horizon is not a purely optional one; it is made up of all those segments which had supplied the themes of previous phases of reading. For instance, if the reader is at present concerned with the conduct of the hero—which is therefore the theme of the moment—his attitude will be conditioned by the horizon of past attitudes toward the hero, from the point of view of the narrator, of the other characters, the plot, the hero himself, etc. This is how the structure of theme and horizon organizes the attitudes of the reader and at the same time builds up the perspective system of the text. It is a structure that constitutes the basic rule for the combination of textual strategies and its effects are manifold.» (Iser 1978:97)
- Hos Stockwell synes termen *dominant* motsvara Iser's *theme*: »The feature that is determined to be the organising element, or seems most striking in the text, has been called the dominant. The dominant—though obviously having a subjective aspect—is a formal feature of the text: [...] The dominant is a sort of 'superforegrounded' figure, around which the rest of the literary text is dynamically organised». (Stockwell 2002:14, kurs. BA)
- 122 »Now if these schemata are to be changed, the 'correction' cannot be guided by perceptual data from the existing outside world, because in literary texts the correction is meant to evoke something that is not to be found and has not been formulated in the outside world. The correction can therefore only take place through the restructuring of points of *significance* in the schemata. Herein lies the particular function of the literary schemata—in themselves they are elements of the

text, and yet they are neither aspect nor part of the aesthetic object. The aesthetic object signalizes its presence through the deformations of the schemata, and the reader, in recognizing these deformation, is stimulated into giving the aesthetic object its shape.» (Iser 1978:92)

- 123 Kanske är det även så, att berättandets egen starka ställning som kognitiv förståelseform motiveras eller möjliggörs av just närheten till mimetiska mönster? Det är kanske signifikativt, att Aristoteles i början av sin poetik betonar den mimetiska tankeformens fundamentalt mänskliga karaktär: »Det är rimligt att diktkonsten som helhet har två orsaker till sin uppkomst, båda rotade i människans natur. Dels är det något naturligt för människan att efterbilda ända från barndomen – hon skiljer sig faktiskt från de andra levande varselerna genom att hon är den mest efterbildande, och hon förvärvar sina första kunskaper genom efterbildning. Dels finner alla människor nöje i efterbildningar. Det bevisas av vår erfarenhet: det som vi betraktar med vämjelse när det uppträder i verkligheten gläder vi oss åt att betrakta på bild; även den mest detaljerade, exempelvis bilder av de mest avskyvärda djur eller av lik.» (Aristoteles 1994, kap. 4)
- 124 Thorson vill med ledning av Furberg (1987 (1975)) »se *angång* som en alldeles speciell erfarenhet av *berördhet*: en *relevanskänsla* som i läsningen innebär både att texten *berör*, det vill säga kommer läsaren vid personligen (jfr Furberg 1987:171), lockar till fortsatt läsning och triggat till reflexion. Erfarenhet av *angång* i läsningen medför således *angångsmening*, som ligger nära både Ahlins (1967) gerundivfunktion och Iser (1978) signifikansmening». (Thorson nedan, avsnitt 7.1) Thorson knyter som synes samman erfarenheten av *angång* i läsningen med textens gerundivfunktion hos Lars Ahlin: »Kanske kan vi se Ahlins begrepp om 'gerundivum' och 'textens vädjan' [...] som en del av det läsningen har att förhålla sig till och som således bidrar till 'angångsmeningen'. En av förutsättningarna för att den vädjan Ahlin syftar på skall gå fram finns i *lässtödet* han också diskuterar. Att 'erfara *angång*' i mitt sammanhang kan i praktiken betyda att vara lyhörd för textens vädjan och på ett reflekterat sätt bejaka eller ta avstånd från denna vädjan. Den seriösa läsningen söker *angångsmening* och det är den som ger texten personlig *signifikans*. Medan *berördheten* är känslöengagemanget eller inlevelsen, står *angångsmeningen* för förhållningssätt till denna berördhet i ett agentperspektiv – även om hållningen inte med nödvändighet måste ta sig uttryck i aktivt engagemang för en sak.» (Thorson nedan, avsnitt 8)
- 125 Jag bortser här från möjligheten av allusioner på Karl Vennbergs dikt »Om det fanns telefon», *Halmfackla* (1944).
- 126 Jfr ovan 1.5.3, om förstokelsepraktikerna hos Almqvist och Ahlin.
- 127 Jfr Bogdanov (2005) om släktskap mellan Sklovskys begrepp om främmandegöring och kristendomens begrepp om Kristus som det inkarnerade Ordet: i båda fallen är föreställningen om *kenosis* (frivillig utblottelse) central: »What does *ostranenie* have to do with *kenosis*? *Kenosis* means the selfemptying of God's son who is the Word, i.e., the fact that the Word attains a physical form and thereby changes the world for those who are able and willing to see it in a new light. The subsequent death and resurrection of Christ may be, accordingly, referred to as the death and resurrection of the Word. 'The Resurrection of the Word' is also the title of Shklovsky's programmatic essay dealing with *ostranenie*». (Bogdanov 2005:50)
- 128 Här har det blivit en *vacancy* i Iser's mening: »Whenever a segment becomes a theme, the previous one must lose its thematic relevance and be turned into a marginal, thematically vacant position, which can be and usually is occupied by the reader, so that he may focus on the new thematic segment. In this sense it might be more appropriate to designate the marginal or horizontal position as a vacancy and not as a blank; blanks refer to suspended connectability in the text, vacancies refer to nonthematic segments within the referential field of the wandering viewpoint. Vacancies, then, are important guiding devices for building up the aesthetic object, because they condition the reader's view of the new theme, which in turn conditions his view of previous themes. These modifications, however, are not formulated in the text—they are to be implemented by the reader's ideational activity. And so these vacancies enable the reader to combine segments into a field by reciprocal modification, to form positions from those fields, and then to adapt each position to its successor and predecessors in a process that

- ultimately transforms the textual perspectives, through a whole range of alternating themes and horizons, into the aesthetic object of the text.» (Iser 1978:198)
- 129 Utom Jauss och Iser enl. ovan även t.ex. Stierle (1980:84f.) om *quasi-pragmatic* läsart, samt Ricoeur (1977:136f, 150) om »kommunikation genom och med hjälp av distansering».
- 130 Termen *negative capability* återgår på en formulering hos John Keats i ett brev till sina bröder den 21 dec. 1817: »I mean Negative Capability, that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason». (Keats 1970:43)
- 131 Se diskussionen av Hansson (1991) i Agrell (1993: 293f med noter).
- 132 Se vidare Ken Bensons kapitel om litteraturhistorieskrivning i denna bok.
- 133 Att de däremot representerar *intressant* litteratur framgår av forskningen på området, exempelvis Mats Malm (2001).
- 134 »This is not to say that our understanding of a text's repertoire or its conditions of production is merely a projection of contemporary concerns. [...] For understanding can only occur when one encounters and self-consciously recognizes the ways in which one's own historical consciousness differs from that of the past. Thus in attempting to reconstruct a text's repertoire, readers will be grappling with the historical difference of the past, but the ways in which they conceive of that difference will necessarily depend upon the repertoires they have developed within their own historical formation.» (McCormick 1994:71)
- 135 »Underlying my argument about the need to investigate the repertoires of texts and readers is the assumption that it is only when readers become increasingly conscious of the historical and social conditions in which texts have been produced and reproduced, and of the conditions that are working to produce them as reading subjects, that they can take up informed positions of their own which they can actively defend in relation to texts. From this perspective, reading a text involves not only analysing the words on the page, but also analysing the text's relationship to the historical and ideological conditions in which it was produced.» (McCormick 1994:88)
- 136 Jauss (1989) angriper med skärpa vad han kallar »the false assumption» om tidslöshet: »[...] when attempting to understand a text whose horizon of signification is no longer immediately available, but instead has become alien due to its distance in time [...], the false assumption of immediacy—the supposed timeless presence of all classical art—must be recognized for what it is, and the naive alignment of a historically distant text with contemporary expectations about meaning avoided. In addition, the critical demands of literary hermeneutics must be met by consciously unfolding the tension between the text and the present. 'This is why it is part of the hermeneutic approach to project a historical horizon that is different from the horizon of the present' [Gadamer 1975]». (Jauss 1989:204f) Jauss betonar alltså skillnadens och avståndets produktiva betydelse: han förespråkar en litteraturhistorisk läsart, som inte bara uppmärksammar det främmande, utan också skriver in denna främmande horisont – denna *alteritet* – i läsarens egen tolkningshorisont. Distansen blir därmed ett nödvänligt led i tillägnelsen (jfr en liknande tanke hos Ricoeur 1977): »a hermeneutics of historicity that would take on the task of producing a dialogic understanding in the fullest sense—a dialogue between the text and the interpreter, between the tradition and the present, that is open to the future. [...] the reception aesthetic I supported [...] considered the differentiation of horizons—the mapping of the alien horizon—an indispensable phase in the process of understanding, a phase that allowed for the inscription of the past in the current horizon of understanding, tested interpretive procedures as a means of reconstructing the contemporary horizon of expectation, and tried to reestablish the dialogic reciprocity between the text and and the present, the interpreted and the interpreter, through the interplay of question and answer.» (Jauss 1989:205f) Förståelse, skriver han, är alltid förståelse på *skillnadens* villkor: »Just as the producer is always a recipient as soon as he begins to write, so too the interpreter must bring himself into play as reader when he wishes to enter into a dialogue with the literary tradition. It is not merely the conversational partners that constitute a dialogue. The willingness to recognize and acknowledge the other in his otherness also plays a role. This is all the more true when

the other is represented by a text that no longer speaks directly to us. Literary understanding first becomes dialogic when the alterity of the text is sought out and acknowledged before the horizon of one's own expectations—with the result that instead of attempting a naive fusion of horizons, one's own expectations will be corrected and expanded through the experience of the other.» (Jauss 1989:207f)

137 Se vidare Alvstad och Castro i denna bok.

138 Östmans i bokform samlade författarskap omfattar novellsamlingarna *Pilgrimer* (1909), *En fiol och en kvinna och andra berättelser* (1912) och *Hunger: En bok om sågverksfolk och annat* (1916), samt romanen *Den breda vägen* (1923). Mer namnkunniga generationskamrater bland arbetarförfattarna är väl Martin Koch, Gustaf Hedenvind-Eriksson, Dan Andersson, och kanske även Maria Sandel – vår första proletärförfattarinna. Ett Karl Östman-sällskap bildades dock år 2002; se hemsidan <http://dbo.axentus.net/karlostman/sallskapet.htm>.

Se vidare Ola Holmgrens kommentar om pionjärtidens betydelse för 1930-talets »guldålder» (1976): »Dagens bild av proletärlitteraturens historiska arv har till stor del färgats av 30-talet och dess episka självbiografier. Det är i ljuset av denna 'guldålder' – av författare som Ivar Lo-Johansson, Jan Fridegård, Harry och Moa Martinson, Eyvind Johnson m fl – som vi bedömer historien. Men tiden från sekelskiftet, över storstrejken och fram till och med första världskriget är väl så avgörande. De grundförutsättningar som leder till kommande skördar och ärevarv finns nedlagda i denna brytningstid.

En brytningstid, som bl a tar sig uttryck i det paradoxala förhållandet, att termen 'proletärförfattare' kommer till användning, när den egentligen inte längre äger någon reell innebörd. I den tidigare agitations- och kampsångstraditionen hade termen varit på sin plats, men då används den inte, eftersom författaren som sådan är anonym inom denna proletära och politiska offentlighet. Där fungerar i stället litteraturen i ett kollektivt sammanhang, och författaren är inte urskiljbar som individ.» (Holmgren 1976:214f)

139 I Sovjetunionen tycks Östman däremot ha stått högt i kurs: så sent som 1953 är Östman och Dan Andersson de enda svenska författare som – vid

sidan av Moa Martinson – omnämns i boken *Sjuetsjja* («Sverige»), utgiven på Statliga förlaget för geografisk litteratur i Moskva (i en upplaga av 100 000 ex): »Till dem [författare ur det växande svenska proletariatet som skildrar industriarbetarnas liv] hör den tidigt döde Dan Andersson, som publicerade samlingen 'Kolvaktarens visor', och Karl Östman, son till en skogshuggare och själv sågverksarbetare. I sina många berättelser återger Östman sannfärdigt skogsindustriarbetarnas tunga liv i norra Sverige. Dessa båda författares verk uppvisar dock samtidigt ett starkt inflytande från en småborgerlig ideologi» (övers. Ljunggren 2006). Nämnda 'småborgerliga' inflytande kan avse de mörka, tunga färger som arbetarna och deras liv skildras med, samt kanske även vad en del uttolkare uppfattat som »vildmarksromantik».

140 T.ex. Harry Martinsons *Nässlorna blommar* 1935, Lo-Johanssons *Måna är död* 1932 och *God natt jord* 1933, Fridegårds Lars Hård-serien 1935ff, Moa Martinsons *Kvinnor och äppleträd* 1933. Eyvind Johnsons Olof-serie (del 1–4, 1934–1937) avviker formellt genom de inlagda sagor som allegoriskt åskådliggör texternas problematik.

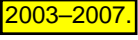
141 I *Den breda vägen*, Östmans enda roman, får en arbetarförfattare utlägga problemet: »Att skriva om oss är ingen lätt sak för den fattige. Sågverkslivet är i sig självt varken roligt eller vackert, nej, det vet vi väl. Det är tvärtom fult och grått som själva den grå höstens väder alltigenom. Och folket, arbetarna, mina kamrater på verken, de vill inte läsa om sig själva så där, vill inte läsa om skådespel, i vilka de själva äro agerande, det är så »tråkigt», tycka de. De vill ha något roligt, något ljusst och fint.» (Östman 1923:64) – Och vidare: »'Den där är inte riktigt klok, han! Vad skulle han skriva om det där för? En sådan eländig smörja.' Somliga hörde jag tala på det sättet. De voro själva arbetare och de förbannade själva ofta den hårda lotten, som de hade, många av dem, men när det målades med ord, så det syntes på pappersblad hur de stred och led, då var det bara smörja alltsammans! Det är lustigt med människorna i världen. – Bra vill vi ha det, men hjälparen kan vi sedan stena, om vi nå honom. 'Roliga historier' skulle jag ge mina vänner, jag var bara en narr annars. Skildrade jag till exempel arbetarnas bostadsförhållanden i timmerskogarna eller på verken här nere, så skulle jag totalt se förbi smulsen och

väggglusen, plågoriset och folkförbannelsen, som finns i legioner där. Rummen i barackerna och kojorna skulle jag i stället göra rymliga 'och ljusa och trevliga som gemak i slott och herrgårdar. Sågarna skulle jag inte heller beskriva som något Inferno, såsom de i verkligheten äro med sina smällande remmar, sina vinande hjul, slamrande sågramar och skrikande triss'or, där människor ofta krossades och kländes pannkakspiatta och till rykande, röd mos – nej, det skulle jag inte. Det var tråkigt, se, inte roligt alls. Som salonger skulle sågarna målas. Arbetarna själva skulle vara balhjältar i salongerna, sedan jag först rätat deras ryggar och smetat över deras kläders smörja och ler med bläck. Ljuden, som maskinerna i sågen skapa fram, skulle vara musiken. Själv skulle jag vara pajas på balen och sjunga visor för de dansande mellan akterna. Haha. Med andra ord: jag skulle skriva gyckelspel för mina vänner och leva på luft tills jag fick deras applåder att mätta mej med, om det visade sig till slut att spelet, som jag skrev, var till alla delar dugligt. Jag skulle inte dra deras elände och fattigdom fram för offentligheten med den nakna sanningen som körsven i tömmarna, jag skulle bara berätta 'om sågverks-slavarnas fröjder, när de ibland hade sådana på 'en fritidstimme eller en. söndag – jag skulle inte tala 'om vad de led!'» (Östman 1923:67f)

Men observera, att denne arbetarförfattare inte avser att skriva *för* arbetare, utan *om* dem, d.v.s. till en borgerlig publik: »Om ej det orätta och onda blottades, hur då vänta sej en förbättring någon gång? Aldrig har jag heller tänkt, att skriva för arbetarna, jag bara skriver om dem. Avsikten är ju tydlig. Ty till ingenting båtar det att ständigt tuta i egna öron om eländet. Åt alla väderstrecken ska tutandet höras. Då kanske man en gång stannar på höjderna, där makten bor, och lyssnar – och vaknar till besinning. Detta är kultur.» (Östman 1923:67–69) Jfr äv. Östman 1912:44.

- 142 Omvägen över det gamla: »The new as such, that which would do away with all prior experience, is no more available to apprehension than is the "other" as such—an other that, as a manifestation of a far-off past, can no longer be gotten at with anything belonging to the present. If 'experience and expectation' are so entwined in one another as a conceptual pair—both in the apprehension of history and in the horizon of aesthetic experience—that 'no expectation [can exist] without

experience, and no experience without expectation' (p. 352), then, even after the radically jolting events of modern history, and the radical break with tradition in modern art, *the onset of the new and the other must be understood from the vantage point of the old and familiar*». (Jauss 1989:203, kurs. BA) Dessutom måste den egna erfarenheten tas med i beräkningen: »the content of one's own experience must be brought into play, and mediated through the alien horizon in order to arrive at the new horizon of another interpretation». (Jauss 1989:207)

- 143 Nätkurser på A-nivå ht ~~2004, 2005, 2006~~. 
- 144 Se McCormick om förhållandet *mismatching/tension*: »As opposed to a mismatching in which, because of an absence of certain information, a reader simply cannot find a way to respond satisfactorily or to make sense of a text, a tension between repertoires occurs when a reader is sufficiently familiar with the text's repertoire but disagrees with it or opposes it for various reasons» (McCormick 1994:87).
- 145 I *Den svenska litteraturen* behandlas den tidiga arbetarlitteraturen i slutet av del 2, avsnittet mellan barnlitteratur och populärlitteratur – alltså tillsammans med i många sammanhang lågstatusmärkt genrelitteratur; och Karl Östmans namn nämns inte. Avsnittet som sådant är på många sätt utmärkt, särskilt vad gäller de litteratursociologiska sammanhangen. Vad som fattas är ett *litterärt* perspektiv på texterna – en karakteristisk av deras konstnärliga egenart.
- 146 För textens allmänna och specifikt litteraturhistoriska repertoar, se Agrell (2003; 2005).
- 147 Andra studenter ger rakt motsatta tolkningar av typen »Bevittnandet av en tragedi riktas mot en stjärnklar himmel istället och för ett kort ögonblick glömmet man bort eländet på sågverket» – huruvida »man» är läsaren av berättelsen eller arbetarna i historien framgår inte.
- 148 Studenterna använder här den narratologiska standardterminologi som ges i Holmberg & Ohlsson (1999), deras lärobok; men termerna återgår på Genette (1980; 1988). För *dieges* (fr. *diégèse*) i betydelsen fiktionsuniversum eller fiktionsvärld, se särskilt Genette 1988:18, att skilja från *diegesis* (fr. *diégésis*) i betydelsen berättarens framställning till skillnad från de fiktiva karaktärernas repliker, tankar, o.d. För *intra-* resp. *extradiegetisk* berättelse

- tarnivå se Genette 1980:228f.; 1988:84ff. *Homo-resp heterodiegetiskt* berättande avser berättarens relation till den historia han berättar: en homodiegetisk berättare är själv aktör i den historia han berättar, medan en heterodiegetisk berättare berättar om någon annan, d.v.s. återger någon annans historia; se Genette 1980:244f; 1988:84ff.
- 149 Men det är inte så »bara». Som bl.a. Stockwell understryker är uppmärksamhet en professionell konst, som måste läras och övas: »This suggests that attentiveness is partly a matter of experiential learning and, with certain patterns, is a skill. In the past, the acquired skill of recognising conventions in literary reading has been called literary competence. [...] It takes an effort of will to focus attention on the ground, for example, 'reconfiguring' it as the figure and the object of interest. Nevertheless, this is the sort of thing professional critics or trained students do within the disciplinary parameters of literary study. Deliberately repositioning attention produces new (and thus interesting) readings.» (Stockwell 2002:19f)
- 150 Jfr Thomas Olssons analys av Östmans skildring av arbetet i novellen »Sjäare»: »Karl Östmans egen relation till det som berättas kännetecknas av närhet, för honom är allt i högsta grad bekant, normalt och vardagligt. Så vardagligt att det blir naturligt för honom som författare att framställa det som typiskt. Hans berättelse är inte bara något som har hänt, det händer.» (Olsson 1979:69)
- 151 Här aktualiseras en problematik, som Anders Öhman (2004) framgångsrikt behandlar med stöd av postkolonial teori.
- 152 Jfr Olssons analys av berättarrollen i »Sjäare»: »Berättaren i Sjäare uppvisar en karakteristisk dubbelhet, som sammanhänger med den narrativa strukturens statiska karaktär. Å ena sidan är han reducerad till en den episka scenens 'sufflör', som återger dialogen och fyller igen luckorna i den. Å andra sidan existerar han som en identifierbar röst och personlighet i novellen, som en 'regissör' som visar sig på scenen. På ett par ställen talar han i eget namn som jag-berättare.» (Olsson 1979:65)
- 153 Jfr Olsson (1979:66), som med all rätt framhåver den dubbla berättarrollens muntliga karaktär, men också betonar att »[d]et är genom det dubbla perspektivet som texten upprättar en läsarnorm.» (1979:67)
- 154 »1902, inkasserade den politiska arbetarrörelsen sin andra valseger: Socialdemokratiska partiets representation i riksdagens andra kammare ökades från en – Branting – till fyra man. Tre år senare, alltså 1905, följde en ny valseger: socialdemokratiska riksdagsgruppen ökades till 13. Efter ytterligare tre år, alltså 1908, inhöstade socialdemokratiska partiet den största valsegern under den period denna översikt omspanner: den socialdemokratiska riksdagsgruppen ökades till 34 man, samtliga tillhörande andra kammaren.» (Uhlén 1964:94)
- 155 Sveriges socialdemokratiska vänsterparti, som 1921 blev Sveriges kommunistiska parti.
- 156 »Det nya och märkliga inträder, när nu författare, som ej genom en viss skolutbildning kommit loss ifrån sitt sociala ursprung, framträder – alltså i egenskap av bönder eller arbetare. [...] Den unge Hedenvinds eller Karl Östmans sociala skildringar [...] är så helt igenom präglade av författarnas erfarenheter som arbetare och av den klasskänsla deras samhällsställning fött. Om många av de »proletärförfattare», som har särskilt intresse i detta sammanhang, gäller det, att de har uppfattat sig själva inte i första rummet såsom tillhörande en intellektuell yrkesgemenskap (»författarskräet» eller vad man vill kalla det) utan såsom språkrör för den grupp inom samhället, som de framgått ur.» (Thorsell 1997:521)
- 157 Idag mest namnkunniga från den tiden är väl de s.k. tiotalisterna, det vill säga, Ludvig Nordström, Gustaf Hellström, Sigfrid Siewertz och fr.a. Hjalmar Bergman. I litteraturhistorieskrivningen kallas de ofta *borgerliga realister*. Ett par damer brukar också få komma med numera: Elin Wägner och Marika Stiernstedt. Men detta är också den period då Pär Lagerkvist debuterar och prövar sig fram med en expressionistisk estetik – som f.ö. också präglade Hj. Bergmans experiment med realismen.
- Internationellt kommer nu också en rad modernistiska klassiker: Thomas Manns roman *Huset Buddenbrock* 1901, första delen av Marcel Proust *A la recherche du temps perdu* 1913, och James Joyces novellcykel *Dubliners* 1914. 1922 kommer hans experimentroman *Ulysses*, samma år som T.S. Eliots icke mindre experimentella långdikt *The Waste Land*. Detta var en lärd och komplex lit-

- teratur, med vidare sanningsanspråk än den från 1800-talet nedärvda realismen.
- 158 Jfr McCormicks mismatching (1987:87); äv. nedan 2.3.2.
- 159 »Since the world of the text is bound to have variable degrees of unfamiliarity for its possible readers (if the work is to have any 'novelty' for them), they must be placed in a position which enables them to actualize the new view. This position, however, cannot be present in the text itself, as it is the vantage point for visualizing the world represented and so cannot be part of that world. The text must therefore *bring about* a standpoint from which the reader will be able to view things that would never have come into focus as long as his own habitual dispositions were determining his orientation, and what is more, this standpoint must be able to accommodate all kinds of different readers. How, then, can it evolve from the structure of the text?» (Iser 1978:35).
- 160 Begreppet *fictitious reader* är Iser's översättning av Erwin Wolfs begrepp »der intendierte Leser». Iser's utläggning: »Thus the intended reader, as a sort of fictional inhabitant of the text, can embody not only the concepts and conventions of the contemporary public but also the desire of the author both to link up with these concepts and to work on them—sometimes just portraying them, sometimes acting upon them. [...] But, in any case, by characterizing this fictitious reader it is possible to reconstruct the public which the author wished to address.» (Iser 1978:33) Och vidare: »We must, then, differentiate between the fictitious reader and the reader's role, for although the former is present in the text by way of a large variety of different signals, he is not independent of the other textual perspectives, such as narrator, characters, and plot-line, as far as his function is concerned. The fictitious reader is, in fact, just one of several perspectives, all of which interlink and interact. The role of the reader emerges from this interplay of perspectives, for he finds himself called upon to mediate between them, and so it would be fair to say that the intended reader, as Supplier of *one* perspective, can never represent more than one aspect of the reader's role.» (Iser 1978:33)
- 161 *Vår Bostad* 1996:3, s. 60–63. Texten sändes in till tidningens årliga novelltävling, där »den nätt och jämt INTE fick någon placering», meddelar Holmqvist, »men blev publicerad i alla fall för sedvanligt arvode. Ett slags tröstpris, kan man nog säga.» (Holmqvist 2007) *Vår Bostad* – hyresgästföreningens tidning – lades ned i mars 2007.
- 162 Ninni Holmqvist är född i Lund 1958 och numera bosatt i Malmö. Hon har tidigare bl.a. arbetat som vårdbiträde och som konstnärsmodell. Hon har haft dikter och noveller publicerade i olika tidningar samt medverkat i Gedins 'Grupp 93'-antologi. 1995 debuterade hon med novellsamlingen 'Kostym', som fick ett mycket positivt mottagande. Sedan dess har Holmqvist fullgjort utbildningen i Litterär gestaltning vid Göteborgs universitet och publicerat ytterligare prosaböcker, samtliga på Norstedts förlag: *Något av bestående karaktär* (1999), *Biroller* (2002) och *Enhet* (2006).
- 163 För *extradiegetisk* och *fokalisation*, se Genette 1980:228–234 resp. 189–198, samt 1988, kap. 14 resp. 12.
- 164 Se Iser (1978): »the whole text can never be perceived at any one time. [...] The 'object' of the text can only be imagined by way of different consecutive phases of reading. We always stand outside the given object, whereas we are situated inside the literary text. The relation between text and reader is therefore quite different from that between object and observer: instead of a subject-object relationship, there is a moving viewpoint which travels along *inside* that which it has to apprehend». (Iser 1978:108f) —»Thus the aesthetic object cannot be identified with any of its manifestations during the time-flow of the reading. The incompleteness of each manifestation necessitates syntheses, which in turn bring about the transfer of the text to the reader's consciousness. The synthesizing process, however, is not sporadic—it continues throughout every phase of the journey of the wandering viewpoint.» (Iser 1978:109) —»Thus every moment of reading is a dialectic of protension and retention, conveying a future horizon yet to be occupied, along with a past (and continually fading) horizon already filled; the wandering viewpoint carves its passage through both at the same time and leaves them to merge together in its wake.» (Iser 1978:112) —»As the sentences of a text are always situated within the perspective that they constitute, the wandering viewpoint is also situated in a particular per-

spective during every moment of reading, but— and herein lies the special nature of the wandering viewpoint—it is not confined to that perspective. On the contrary, it constantly switches between the textual perspectives, each of the switches representing an articulate reading moment; it simultaneously offsets and relates the perspectives.» (Iser 1978:114)—»But if the wandering viewpoint defines itself by way of the changing perspectives, it follows that throughout the reading past perspective segments must be retained in each present moment. The new moment is not isolated, but stands out against the old, and so the past will remain as a background to the present, exerting influence on it and, at the same time, itself being modified by the present. This two-way influence is a basic structure in the time-flow of the reading process, for this is what brings about the reader's position within the text. As the wandering viewpoint is not situated exclusively in any one of the perspectives, the reader's position can only be established through a combination of these perspectives. But the act of combining is only possible by way of the retained modifications in the many reading moments made articulate by the spotlighting process.» (Iser 1978:114)

- 165 Se Iser 1978:207f, 209, 213, om *minus-function*; jfr Lotman 1974:45–50, om minusgrepp.
- 166 Utförd av Edvard Eriksen 1913.
- 167 Se vidare »Den lille Havfrue», http://hjem.get2net.dk/OSJ_INDEX/hybenrose/havfruen/dk/haervaerk.htm; samt Pedersen (2007).
- 168 *Metaleps* innebär en övergång från en narrativ nivå till en annan, vilket bryter mot mimetiska regler för trovärdighet (Genette 1980:235).
- 169 Se vidare nedan 2.5, diskussionen av »Modellens död» läst mot bakgrund av vampyrmotivet i Poes »Det ovala porträttet».
- 170 Se vidare Thorson i denna bok, samt nedan, diskussionen av Poe, »Det ovala porträttet». För motivet med det levande porträttet, se t.ex. Ziolkowski om »the uncanny resemblance between a portrait and a living figure» (Ziolkowski 1977:86).
- 171 Iser har en talande beskrivning av motståndet mot att byta perspektiv eller *theme*: »The more committed the reader is to an ideological position, the less inclined he will be to accept the basic theme-

and-horizon structure of comprehension which regulates the text-reader interaction. He will not allow his norms to become a theme, because as such they are automatically open to the critical view inherent in the virtualized positions that form the background. And if he is induced to participate in the events of the text, only to find that he is then supposed to adopt a negative attitude toward values he does not wish to question, the result will often be open rejection of the book and its author. Even this reaction still testifies to the undiminished validity of this structure, which brings about an involuntary self-diagnosis in its irritated recipients.» (Iser 1978:202)

- 172 En torrt ornitologisk läsart styrker den tolkningen: den fågelsång som gläder människan om våren utgör i fåglarnas egen värld en aggressiv revirmarkering: »Inför parbildningen är det vanligt att hanen hävdar revir genom att sjunga en arttypisk sång. [...] Sångens funktion är dels att locka en hona till reviret, dels att hålla andra hanar borta från det. Hos flyttfåglar är det vanligt att hanarna anländer till häckningsområdena någon tid före honorna, och de börjar genast sjunga för att etablera sina revir.» (Hall 2008) Mot den bakgrunden framträder ett tydligt kampmotiv i novellen: de båda rivalernas försök att konkurrera ut varandra.
- 173 Ett snabbt matematiskt överslag ger vid handen att det kan ha rört sig om en 60 eller kanske 100 år! Om man räknar med 20 fåglar, som var och en lever i tre år, så ger det 60 år.
- 174 Jag föredrar termen *inskjuten* berättelse i stället för Genettes *metadiegetisk* (Genette 1980:228–234).
- 175 Från t.ex. senantikens många narrativa genrer till Cervantes' *Don Quixote* (1605, 1615), Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) och Emily Brontës *Wuthering Heights* (1847), resp. experimentprosa från Luis Borges till Salman Rushdie.
- 176 Se Iser om »securing uptake» och illokutionära talakter (Iser 1978:57, 89, 107, 125).
- 177 De studenter som deltog i Thorsons läsarundersökning hade dock inte läst novellen tidigare i undervisningen.
- 178 Till den översättning av »The Oval Portrait» (1981) som studenterna läst hör också en färgillustration av Arthur Rackham (1867–1939), vilken gestaltar slutscenen i den inskjutna berättelsen –

- målarens upptäckt av modellens död. Bilden har inte använts vare sig i min eller Thorsons undervisning, men det greppet vore värt att pröva. För konstnärliga bilder som pedagogiskt stöd i litteraturvetenskaplig undervisning, se Sonia Lagerwalls kapitel i denna bok.
- 179 För Poe-textens översättningsproblematik, se annars Castro i denna volym.
- 180 »those piles of commingled gloom and grandeur which have so long frowned among the Appennines, not less in fact than in the fancy of Mrs. Radcliffe» (Poe 1850:366).
- 181 »The portrait, I have already said, was that of a young girl. It was a mere head and shoulders, done in what is technically termed a vignette manner; much in the style of the favorite heads of Sully. The arms, the bosom, and even the ends of the radiant hair melted imperceptibly into the vague yet deep shadow which formed the background of the whole. The frame was oval, richly gilded and filigreed in Moresque. As a thing of art nothing could be more admirable than the painting itself. But it could have been neither the execution of the work, nor the immortal beauty of the countenance, which had so suddenly and so vehemently moved me. Least of all, could it have been that my fancy, shaken from its half slumber, had mistaken the head for that of a living person. I saw at once that the peculiarities of the design, of the vignetting, and of the frame, must have instantly dispelled such idea—must have prevented even its momentary entertainment. Thinking earnestly upon these points, I remained, for an hour perhaps, half sitting, half reclining, with my vision riveted upon the portrait. At length, satisfied with the true secret of its effect, I fell back within the bed. I had found the spell of the picture in an absolute life-likeness of expression, which, at first startling, finally confounded, subdued, and appalled me.» (Poe 1850:367f)
- 182 Vampymotivet i »The Oval Portrait» har kommenterats av flera forskare. Så t.ex. Gross (1959), som uppmärksammar »a strange, incestuous vampirism of the dead with the living» som präglar flera av Poes kvinnobilder, men här inte gäller kvinnan utan *porträttet* (Gross 1959:19). Enligt Twitchell (1977) är »[t]he vampire myth [...] an ideal paradigm for love that is too demanding or, in the case of 'The Oval Portrait,' art that is too life-consuming» (Twitchell 1977:388). Se äv. Anderson 1973:138, not 44, om vampymotivet i »The Oval Portrait» i en skandinavisk kontext. Motivet med det ondskefulla porträttet varierar hos många, t.ex. Gogol och Oscar Wilde. Se vidare Ziolkowski 1977.
- 183 Tematiseringen av rambegreppet har också observerats i tidigare forskning. Se t.ex. Caws (1983) om novellens slut: »The inserted tale ends there, with no return to the outside frame for the narrator, as if the recounted drama of the exchange of life for truth in representation were in fact to operate in much the same way within the text of the tale itself» (Caws 1983:680).
- 184 Det engelska originalet har en starkare formulering: »She was a maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee. And evil was the hour when she saw, and loved, and wedded the painter.» (Poe 1850:368)
- 185 Ramberättarens nattläger kunde i så fall tänkas lokaliserat till samma avlägsset belägna tornrum som konstnärens ateljé – där således modellen-hans hustru förmäktade medan porträttet blev till. Ramberättarens sovrum »låg i ett av byggnadens avlägsna torn», vilket matchar »det ensliga tornet» med konstnärens ateljé. Ett annat indicium är den oordnade trängseln av målningar i rummet: att »ett stort antal mycket livfulla moderna tavlor i praktfullt utsirade gyllene ramar» inte bara hängde på väggarna utan också stod uppställda »i alla de vinklar och vrår som skapades av slottets bisarra arkitektur». (Poe 1981:189)
- 186 Stockwell (2002) diskuterar den oavslutade ramberättelsens problem i anslutning till behandlingen av *deixis*: »The capacity that language has for anchoring meaning to a context in this way is called deixis (meaning 'pointing'), and deictic patterns can be tracked through a text» (2002:42). Deixis utgår alltid från ett deiktiskt centrum, men i en berättande text kan detta centrum förskjutas upp eller ner i hierarkin av nivåer, från ramberättare till karaktär i en inskjuten berättelse. De kognitionsteoretiska termerna för dessa förflyttningar är *push* och *pop*. Stockwell förklarar: »Moving from being a real reader to perceiving yourself in a textual role as implied reader or narratee, or tracking the perception of a narrator or character, all involve a deictic shift that is a

- push into a 'lower' deictic field» (2002:47). *Pop* står alltså för den motsatta rörelsen nedåt i hierarkin: »Within a text, you can pop up a level if the narrator appears again at the end to wrap up the narrative, or if the narrator interjects opinion or external comment at any point within the narrative. These involve shifts from the character who is the current focus of attention up to the deictic centre of the narrator. Equally, popping out from the narrative level to ascribe features of the deictic centre to the extrafictional voice is what enables readers to identify and locate irony.» (2002:47) T.ex. berättarens metafiktiva inskott i Östmans »Kapar-Karlsson» 'pushar' läsandet en nivå uppåt i berättelsen, men det efterföljande berättandet 'poppar' ner läsandet tillbaka till fiktionens nivå. Vanligen balanserar pushar och poppar varandra, men exempel på motsatsen är inte ovanliga, och de drar till sig uppmärksamheten på särskilda sätt: »Usually, we expect pops and pushes to be balanced: flashbacks usually return us eventually to the current time; plays within plays do not take over the entire narrative; we do not read a book forever! However, when some literary texts break this norm, it is noticeable and we like to make an issue or theme out of it.» (2002:48)
- 187 I »The Philosophy of Composition» skriver Poe: »Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its *dénouement* before any thing be attempted with the pen. It is only with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention.» (Poe 1846:163)
- 188 Som Seymour L. Gross påpekar: »This lengthy disquisition was, then, as Poe came to recognize, merely a sensational irrelevancy which serves only to blur the thematic contours of the tale» (Gross 1959:17). Se äv. Richard W. Dowell: »it seems certain that the 'pre-established design' was altered during composition, but that the tale for some reason was not revised to rid it of excess baggage before publication. When the tale was revised and republished as 'The Oval Portrait' three years later in the *Broadway Journal*, 659 words had been pruned away, including all allusions to opium.» (Dowell 1971:482)
- 189 Gross (1959): »This implication of hallucination, however, damaged the symbolic import of the story. For if we must accept the 'absolute *life-likeness*' of the portrait as merely the 'illusion' of a mind deranged by pain and opium, then the moral point of the tale—that a monomaniacal devotion to artistic perfection is a humanly destructive force—is dissipated because doubt has been cast upon the symbolic fact upon which the theme depends—that the painter has painted his wife's life into his portrait of her. In ascribing this terrible 'fact' to the narrator's narcotized mind, Poe removed it from the realm of the symbolically 'real,' and thereby destroyed his thematic point.» (Gross 1959:18)
- 190 Och vidare: »What immediately strikes the reader about this tale, especially because of its ironic proximity to the Hawthorne review, is its lack of unity. The first half, in particular, abounds in incidents and details that are ultimately extraneous to Poe's desired 'effect.' 'Life in Death' opens in an abandoned Apennine chateau, where the narrator has been taken because of a terrible fever resulting from wounds suffered at the hands of the banditti. Finding all cures futile and his valet hopelessly inept at bloodletting, the narrator decides to swallow some opium to relieve the pain. This decision is followed by a lengthy meditation on his past experiences while smoking opium and then by his speculations on the effects that might result from swallowing it. Finally, having decided to risk swallowing the drug, he wrestles with the problem of how much he should consume and whether it should be taken all at once or in periodic doses. By the time he finally swallows the opium, the tale has run one-third of its ultimate length, or about five hundred words, to the point where 'The Oval Portrait' begins. From there, the two versions are virtually the same, except for occasional references in 'Life in Death' to the narrator's increasing drowsiness as a result of the drug and his daily expectation that the owners of the chateau will return.» (Dowell 1971:481f)
- 191 Dowell prövar själv två olika biografisk-psykologiska svar på sin fråga. Det första är att Poe själv kan tänkas lida av »the imp of the perverse», det vill säga, den drift till självdestruktion, som han gestaltat i sina berättelser (Dowell 1971:484). Det andra svaret hänvisar till Poes privatliv: att han vid tidpunkten var okoncentrerad och orolig på

(1938):

inte ens en grå liten fågel
som sjunger på grönan kvist
det finns på den andra sidan
och det tycker jag nog är trist

BEATA AGRELL

136

grund av att
(1971:484f).

192 Jfr Castro och

sen att reducera den litterära texten till »informa-
tion».

193 Se vidare Eco (1995) om *the hermetic drift* och
unlimited semiosis.

194 Jfr äv. Stockwells beskrivning av uppmärksam
läsning som en professionell konst, som alltså
måste läras och övas. Det svåra i denna konst är
att uppmärksamma textelement som befinner sig
i bakgrunden och inte är tematiserade: »It takes
an effort of will to focus attention on the ground,
for example, 'reconfiguring' it as the figure and
the object of interest. Nevertheless, this is the sort
of thing professional critics or trained students
do within the disciplinary parameters of liter-
ary study. Deliberately repositioning attention
produces new (and thus interesting) readings.»
(Stockwell 2002:20)

195 »Now indeterminacy arises out of the communi-
catory function of literature, and as this function
is performed by way of the formulated determina-
cies of the text, clearly, the indeterminacies aris-
ing from the formulated text cannot be without a
structure. There are in fact two basic structures of
indeterminacy in the text—blanks, and negations.
These are essential conditions for communication,
for they set in motion the interaction that takes
place between text and reader, and to a certain
extent they also regulate it.» (Iser 1978:182)

196 För *retention*, se Iser: »It is clear, then, that
throughout the reading process there is a contin-
ual interplay between modified expectations and
transformed memories. [...] Thus every moment
of reading is a dialectic of protension and reten-
tion, conveying a future horizon yet to be occu-
pied, along with a past (and continually fading)
horizon already filled; the wandering viewpoint
carves its passage through both at the same time
and leaves them to merge together in its wake.»
(Iser 1978:111f)

197 Jfr motsvarande tvångsbeteende hos pojken i Tage
Aurells novell »Tolv år på det trettonde»: räknand-
et fungerar som besvärjelser mot det faktum att
mamman ligger döende på sanatorium. Se vidare
analys i Agrell 2004.

Inte ens en grå liten fågel
och aldrig en björk som står vit.
Men den vackraste dagen som sommaren ger
har det hänt att jag längtat dit.

Inte ens», i *Goggles* (1938): »Inte ens
el/ som sjunger på grönan kvist/
andra sidan/ och det tycker jag
Inte ens en grå liten fågel/ och
aldrig en björk som står vit./ Men den vackraste
dagen som sommaren ger/ har det hänt att jag
längtat dit.»

1988

199 Se vidare G. D Hansson 1998, kap. 1 om »För-
bönstriangeln».

200 För epifani, se Beja (1971:14), samt Nichols
(1987:xi).

201 Se vidare Jørgen Holmgaard om »narrativ kausa-
litet» och realistiskt framställningssätt: »Fornem-
nelsen af realisme udspringer ikke af synkronien,
af deskriptionselementerne alene. Den udspringer
af den kausale handlingsammenkædning. Den
kan til gengæld være meget forskellig. Som Ari-
stoteles fra mange vinkler påviser, afhænger vores
vurdering af teksten ikke af forholdet mellem
tekst og virkelighed med sidstnævnte som den sta-
bile reference. Det afhænger af forholdet mellem
tekstens konstruktion, og hvad der er almindeligt
antaget som sandsynligt og virkeligt.» (Holmgaard
1996:145) I senmodern prosa ser Holmgaard en
klar tendens till avtagade narrativ kausalitet: »Hvis
jeg skulle vove en hypotese om en hovedtendens
i detailkausaliseringen af teksterne i løbet af det
20. århundrede vil den således være, at fraværet af
direkte årsagssammenbinding bliver mere og mere
udpræget. Bredt tematisk talte man i ældre litte-
raturforskning om, at traditionelle livsanskuelser
brød sammen o.lign. I virkeligheden er dette kun
fortolkende overbygninger på den kendsgerning,
at den narrative teknik mere systematisk nedbyg-
ger kausaliseringerne på detailplanet og nu viser
en stigende tilbøjelighed til at opløse begivenhe-
der i additivt organiserede rækker – et *nacheinan-
der*. Overfladisk set er det en interessant gripen
tilbage til den primitive syntaksdannelse i den
tidligste græske prosa, selv om det nu sker med en
hel anden baggrund og betydning.» (Holmgaard
1996:153)

202 Hos läsare i gymnasieskolan kan anstötseffekten
vara påfallande: »Fy fan vad kasst!» och »Vi vet
inte ens vad som hände med morsan, det är jät-
tetaskigt!»; se Thorson (2003). Andra signifikanta
repliker: » Den här verkar ju inte bry sig någon-
ting! – Nej lägger sig i sängen typ och tar en
cola.»; » Han skriver det så mystiskt så man måste

- ju tänka jättemycket själv.»; »[...] för hela tiden dyker det upp saker som man vill få reda på mer av och det gör ju att man blir hela tiden nyfiken, nyfiken, nyfiken»; » det blir mer och mer frågor desto mer texten håller på egentligen»; »skitirriterande är det». Thorson (2003) utgörs av transkriberade litteratursamtal i gymnasieklasser, här åk 1 på medieprogrammet.
- 203 Som Iser formulerar det: »Communication in literature, then, is a process set in motion and regulated not by a given code but by a mutually restrictive and magnifying interaction between the explicit and the implicit, between revelation and concealment. What is concealed spurs the reader into action, but this action is also controlled by what is revealed; the explicit in its turn is transformed when the implicit has been brought to light.» (Iser 1978:169)
- 204 Iser använder inte de i postmodern teoribildning obligatoriska termerna *konstruera* och *konstruktion*, utan talar i fenomenologisk anda om *konstituera* och *konstitution*. Det spontana läsandet 'konstruerar' inte det som visar sig i läsakten, etc., utan *konstituerar* det – läsandet 'sätter' fenomenen så att de – fenomenen ifråga – helt enkelt *visar* sig. Först när läsandet stöter på motstånd och desautomatiseras ersätts det spontana konstituerandet av ett metodiskt konstruerande. Se Iser 1978, kap. 8, »How Acts of Constitution are Stimulated».
- 205 » [...] one of the exciting aspects of teaching students to theorize their own reading positions is helping them (and their teachers) become aware, often for the first time, that they respond to a text or situation in a particular way because they are influenced by some particular theory of reading» (McCormick 1994:176).
- 206 »This process of developing an incipient awareness of the theoretical underpinnings of one's readings of texts relates to the wider educational practice of enabling students to begin to recognize the general ideological constraints—and also empowerments—within which they live.» (McCormick 1994:177)
- 207 Undantag är förstås legio om man räknar också självbiografi, memoarer, essäistik, o.d. som skönlitteratur, vilket det finns all anledning att göra.
- 208 Som t.ex. i P.O. Enquists (o)historiska roman *Magnetisörens femte vinter* (1964).
- 209 Se vidare Beardsley 1958, kap. VIII och IX om sanning och kunskap i konsten.
- 210 Se Lodge (1977): »For obvious reasons, a verbal text can never be mistaken for the reality it refers to, as an object of visual or plastic art may be mistaken. Writing cannot imitate reality directly (as a film, for instance, can); it can only imitate ways of thinking and speaking about reality, and other ways of writing about it. A working definition of realism in literature might be: the representation of experience in a manner which approximates closely to descriptions of similar experience in nonliterary texts of the same culture. Realistic fiction, being concerned with the action of individuals in time, approximates to history: 'history is a novel which happened; the novel is history as it might have happened', as the Goncourt brothers put it. Thus the realistic novel, from its beginnings in the eighteenth century, modelled its language on historical writing of various kinds, formal and informal: biography, autobiography, travelogue, letters, diaries, journalism and historiography.
- With respect to fictional texts, then, the term 'realistic' may be used in the neutral, descriptive sense to mean that the discourse is broadly consistent with historical fact as known and mediated by the contemporary historical consciousness.» (Lodge 1977:25) Se äv. diskussionen och vidareföringen av Lodge (1977) i Eysteinson 1990: »[...] reliance on normative, communicative language. Its depiction of a shared reality demands that it be mediated through a shared language. David Lodge has set forth a 'working definition of realism in literature' as the representation of experience in a manner which approximates closely to descriptions of similar experience in nonliterary texts of the same culture». (Eysteinson 1990:195) Och vidare: »Realism tends to minimize or erase the relative boundaries between literature and 'ordinary' social discourse. We might therefore reformulate Lodge's definition to say that realist discourse in literature is constantly nourished and motivated by the dominant modes of cultural representation in the respective society.» (Eysteinson 1990:195)
- 211 Se Lanser 1992:6 om »discursive authority», samt Malm 2001 kap. 3, särskilt s. 43f, om förhållandet mellan sanning och fiktion.

- 212 Se Iser om »securing uptake»: »Although the text may well incorporate the social norms and values of its possible readers, its function is not merely to *present* such data, but, in fact, to use them in order to secure its uptake. In other words, it offers guidance as to what is to be produced, and therefore cannot itself be the product.» (Iser 1978:107)
- 213 Se Alvstad & Castro 2009.
- 214 Ännu på B-nivå identifieras ofta jag-berättare med författare.
- 215 »Sandsugare» saknas i *SAOB*, men beskrivs i *Nationalencyklopedins ordbok* som »apparat för uppsugning av sand från havsbotten» och anges belagt från 1917. »Mudderverk» återfinnes i *SAOB* under »Mudder» (»slam») som »MUDDER-VÄRK (MUDDER-VERK) , n. (pråm l. fartyg med) maskin för upptagning av bottenmassa från botten i hav l. sjö l. vattendrag. BLOCK Pest. 105 (1711)».
- Nationalencyklopedin* anför under »Mudderverk» följande: »mudderverk (av medellågt. modder 'gyttja'), maskin avsedd för grävning, muddring, under vatten. Muddringens syfte kan vara att fördjupa farleder, kanaler och hamnar eller att utvinna material, t.ex. för byggande av dammar. En av de enklaste anordningarna består av en hydraulisk grävmaskin på en pråm med skopan monterad på en förlängd grävvarm. Den kan användas i grunt vatten, t.ex. vid muddring i småbåtshamnar. Efter samma princip är större s.k. enskopsmudderverk konstruerade. Det finns även maskiner med skovlar monterade i en ändlös kedja för kontinuerlig grävning, s.k. paternosterverk, som passar bäst för omfattande grävarbeten i mjuka bottnar, särskilt lera. För större djup och för bottnar med grövre material används främst gripskopsmudderverk, som har en gripskopa hängande i vajrar, med käftar som kan öppnas och slutas hydrauliskt och gripa om stenblock. För sandbottnar förekommer sandsugare, som pumpar en blandning av vatten och sand upp till land eller till en pråm där vattnet avskiljs.»
- 216 Som Johanna Lundström (1996) visat är detta ett återkommande grepp hos Sundman, d.v.s. en typ av *undertext* som underminerar hela framställningen: »ett antal återkommande fraser i texterna som laborerar med en utpekande, rumslig gestik, som 'här är jag' och 'där är du'. Dessa till synes obetydliga yttranden repeteras och varierar i berättelse efter berättelse och upprättar på så vis en inomtextlig och mellantextlig, kommenterande och sammanfattande diskurs som jag kallar *undertext*. Termen är hämtad från Michael Riffaterre och avser i detta sammanhang passager som kommenterar eller symboliserar den omkringliggande texten. Undertexten konstrueras kring en till synes obetydlig komponent i berättelsen – av Riffaterre jämförd med den realismskapande, oviktiga detaljen – och skiljer sig genom denna sin obetydlighet från företeelser som tema och motiv. De senare hämtar en del av sin betydelse från en utanför den enskilda texten definierad konvention, medan undertexten är alltigenom bestämd av sitt specifika inomtextuella sammanhang. [...] Undertexten ligger utspridd i texten och fungerar kumulativt, genom att varje framträdande anspelar på och hämtar betydelse från de föregående och efterföljande. Dess skilda manifestationer måste alltså läsas tillsammans och fyller då en betydande hermeneutisk funktion – undertextens signifikans är knuten till läsningen, och tolkningen av texten. Utan denna helhet blir fraserna antingen ogrammatiska eller betydelselösa.» (Lundström 2006:30) Lundström betonar också undertexternas *deiktiska* karaktär: »Undertexten laborerar med s k *deiktiska uttryck*, dvs uttryck som hänvisar till yttrandet eller textens tillkomst-situation. 'Här', 'där', 'jag' och 'du' refererar till faktorer utanför texten. Därför har deiktiska uttryck referens men inte mening. [...] I kraft av sin exakthet markerar denna *utpekande* gestik ett i texten mycket påtagligt tomrum.» (Lundström 2006:30f)
- 217 Citatet återfinnes i 2 Mos: 21–24, 3 Mos. 24:20, 5 Mos. 19:21.
- 218 »Det var en kort händelse – i själva verket gick allting mycket fort, det var överstökad på mindre än en minut»; »Trettio sekunder tog det kanske från det vi fick syn på skallen och fram till dess jag huggit tag i ena beten» (43); »Det var en fråga om sekunder» (52); »Det var alltihopa. Det hände mycket hastigt» (54).
- 219 Se vidare Stockwell (2002) om *blending*, ett i kognitionsteori centralt begrepp: »Extended narratives have also been discussed in mental space theory, through the useful notion of conceptual blending. This involves a mapping between two spaces, and common general nodes and rela-

tionships across the spaces are abstracted into a generic space. Specific features which emerge from this mapping then form a new space, the blend. Conceptual blends are the mechanism by which we can hold the properties of two spaces together.» (Stockwell 2002:97)

Vanligen diskuteras *blending* i samband med metafor-teori (Reuven Tsur, Mark Turner), men tillämpningen är som Stockwell visar vidare än så – det i sammanhanget centrala begreppet är *mental space*, det vill säga, »involves understanding the cognitive tracking of entities, relations and processes as a mental space. Mental space theory offers a unified and consistent means of understanding reference, co-reference, and the comprehension of stories and descriptions whether they are currently real, historical, imagined, hypothesised or happening remotely». (Stockwell 2002:96) Sambandet mellan *blending* och *mental space* består i att *blending* skapar förbindelse mellan olika *mental spaces* och konstituerar i sig själv ett nytt *mental space*: »[Blending] involves a mapping between two spaces, and common general nodes and relationships across the spaces are abstracted into a generic space. Specific features which emerge from this mapping then form a new space, the blend. Conceptual blends are the mechanism by which we can hold the properties of two spaces together, such as in metaphorical or allegorical thinking, scientific or political analogy, comparisons and imaginary domains involving characters from disparate areas (like Hamlet and George Bush)». (Stockwell 2002:97f)

- 220 En inte omöjlig tolkning, men somligt blir svårt att förklara, som t.ex. varför berättaren uppmanar sig själv att 'säga ifrån' och ber sig själv om ett glas öl (se Sundman 1963:49).
- 221 Se vidare Stockwell 2002, kap. 4 om deixis.
- 222 Se t.ex. Rabinowitz 1977:125, 128f, 130. Dubbelseendet betonas också fortsättningsvis, inte minst när parodiska läsarter diskuteras: »By participating as the author intends and by standing back, we can double our pleasure—and, at the same time, guarantee that we haven't dismissed as trivial a work of real value and power, as often happens when we "distort" a text before we make the effort to find out precisely what we are distorting». (Rabinowitz 1980:926)
- 223 Se vidare Thorson i denna bok, samt Persson 2007, kap. 4, t.ex. s. 132, 241.
- 224 Jfr Ricoeur 1972 om tillägnelse via distansering samt Persson 2007:264–276 om naiv, reflekterad och kreativ läsart.
- 225 För prosadiktens uppkomst och genrekarakter, se Nylander 1990, kap. 1; Janss, Melberg & Refsum 2004, kap. »Prosadikten och poesins gränser»; Schiöler 1999, kap. 5.2 och 5.7.
- 226 Om genre som tolkningsinstrument se Fowler 1997; Agrell 1997:107f; Agrell & Nilsson 2003:11.
- 227 Se ovan, avsnitt 1.6.4. »Främmandegöring och literaritet», samt 2.1.5 »Mimetisk läsart och depremativering».
- 228 Uppgiftens formulering var: »Gör en *semiotisk* analys av Tomas Tranströmers text 'Blåsipporna' och försök med ledning av den beskriva diktens *litteraritet* och *signifikans*. *Ledning*: Betänk att texten brukar beskrivas som en *prosadikt*». Även Thorson i denna bok (avsnitt 2.5) använder studentläsningar av denna dikt, men med *think-aloud* metod och uppgiften annorlunda formulerad.
- 229 Studenter som inte fått den informationen gissade att språket var engelska men hade förstås stora svårigheter att tyda det.
- 230 En del studentläsare hade också problem med det och försökte då härleda signifikans ur den mimetiska meningen – som ett slags sens moral; eller via en kvasisymbolisk tolkningsakt (f.ö. faktiskt samma problem som vid läsningen av Ekströms i övrigt mycket annorlunda »Långt lidet», ovan 2.2.). Förslag till signifikans blev då t.ex. *våren; kärlek till den svenska naturen; det enkla i livet, det är de små gesterna, det lilla livet, som är den verkliga magin i tillvaron; blåsippor [skulle] kunna vara en symbol för barn* o.d.
- 231 Min fortsatta diskussion av dikten bygger till stor del på Schiöler (1999).
- 232 Schiöler liknar detta hängande vid »damoklessvärd» (1999:121).
- 233 Som Schiöler skriver: »Den verkliga festen är ju dödyst. Det finns skäl att uppehålla sig något vid detta adjektiv. Att i poesi låta ord och talesätt bära fram okonventionella betydelser är mycket vanligt. Ett sätt är att uppväcka 'död' metaforik, att friska upp bildspråkliga vändningar som bleknat eller måhända aldrig uppfattats som figurativa.

Att poetisera det 'opoetiska'. Förledet i 'dödstyst' används nästan undantagslöst som förstärkande prefix: totalt tyst. Men i diktens eget sammanhang har detta förled uppladdats med sin egen lexikala betydelse. Det är i 'Blåsipporna' verkligen fråga om död. Så fest, tystnad och död, denna till synes omaka konstellation, har högst positiva konnotationer.» (Schiöler 1999:123)

- 234 Som Schiöler betonar finns här också ett civilisationskritiskt inslag: »Blåsipporna, miraklet och lättheten konfronteras med åthävor, förkonstling och tid. Eller mer övergripande: Naturens anspråkslösa under mot civilisationens präliga ofrukthet. Bakom denna polära komposition står den fundamentala dikotomin liv-död. Det är natur(lighet)ens födelseunder som bestämmer hela prosadikten, både skapelsens extatiska överraskningar och den förkonstlade anspråksfullheten. Den eviga pånyttfödelsen och den upprepade döden». (Schiöler 1999:123) Som Schiöler och andra påpekar är detta perspektiv på döden genomgående i hela Tranströmers författarskap.
- 235 Se t.ex. Schiöler om denna dubbelhet: »Trots dess argumentativa och något resonerande drag, som hör till prosagenren, finns en i underliggande enhet. Satserna emanerar ur en fundamental polaritet, liv-död, som framhäver uttryckets enhet framför prosans logiska framskridande.» (Schiöler 1999:124)
- 236 För kvasisymbolisk tolkning, se ovan, avsnitt 2.2.4.
- 237 Jag vill hävda att de goda resultaten till stor del beror på nätundervisningens särskilda möjligheter till dialogisk skriftlighet.
- 238 Grundstudent, A-nivå, moment 1, introduktion till litteraturbegrepp och litteraturteori.
- 239 A-student, introduktionskursen.
- 240 Här följer Teilmanns resonemang om humoristisk multigenericitet i dess helhet: »Ironi er spids, og genererne slås itu i ironiske genreblandinger. I humoristisk multigenericitet blødes genererne derimod op i og med teksten, og der forekommer en interaktion mellem dem. Teksten bliver rum for en tredje, ikkesyntetisk slags tekstlig genericitet, der træder frem som konkret og tænkelig, men ikke-begrebslig. [---]

Der er ikke tale om brud og modsætninger – men om at genererne fastholdes som forskellige,

samtidig med at de sammenflettes, sammenvæves, genskrives, nivelleres, åbnes og forskydes ind i hinanden. Genrerne står på talefod, ækvivalenter, er kongruente, deres konventioner udvides, forstærkes, og implicite elementer i dem træder frem og forstærkes indefra./ Genrerne fungerer i humoristisk multigenericitet på en måde, så forskellige, genrespecifikke elementer såsom narrativt forløb, fortælleinstans, figurtegning, ontologisk ladning, tematik etc. korresponderer i stort omfang. Korresponderer vil sige, at de står i forbindelse, de fungerer på overensstemmende måder i en modsvarighed – men uden at indgå i en syntese. Teksterne er i udpræget grad tve- eller mangetydige på mange niveauer, og analysen kan ikke stabiliseres inden for én genres ramme – men uden at det generiske dermed afstødes.

Modsat ironien er der ingen uforenelighed mellem genrerne, selvom de ikke indgår i en syntese: de er forskellige, men forbundne og de interagerer. Tilsvarende står teksten ikke i modsætning til genrerne: deres transformationer sker i pagt med og i kraft af genrerne tekstlige funktion. Genreblandingen er derfor humoristisk, idet humor forstås i forlængelse af den indledende definition: genrerne danner en form for helhed i teksten, der samtidig moduleres, fordi denne helhed kun består, når genrerne samtidig ikke opløses og indgår i en sammensmeltning. Genrerne viser sig i humoristisk multigenericitet at være også tekstlige størrelser – de er som klassifikationsbegreber inkongruente med teksten, men er også inkongruente med sig selv *som* klassifikationsbegreber; og denne dobbelte inkongruens er humorens.» (Teilmann 2007:288f)

- 241 För didaktisk läsart, se Thorson (2005:27): »[*Den didaktiska*] [l]äsarten omfattar professionella, riktade läsningar av skönlitterära texter i undervisningssammanhang, och den har en ideologisk förankring i bl.a. styrdokumentet, den litteraturvetenskapliga ämnesteorin, i texten (litteratursynen) och i synen på relationen mellan text och läsare [...]. Samtidigt är den didaktiska läsarten referentiell eller handlingsinriktad mot eleverna, mot texten och den tänkta praktiken – läsaften – i klassrummet.» Se vidare Thorson, nedan avsnitt 2.1.
- 242 Gunnar Ekelöf, »Poetik», i *Opus incertum* (1959).

Litteratur

Tryckt material

- Aaslestad, Petter (1997), *Pasienten som tekst: Fortellerrollen i psykiatriske journaler Gaustad 1890–1990*, Oslo: Tano Aschehoug
- Agrell, Beata (1993), *Romanen som forskningsresal/Forskningsresan som roman: Om litterära återbruk och konventionskritik i 1960-talets nya svenska prosa*, Göteborg: Daidalos
- (2003), »Gömma det lästa i sitt inre: Fromhet och klasskamp i tidig svensk arbetarprosa», *Ord&Bild* 2003:4, s. 66–77
- (2004), »Kortprosastrategier i det svenska 1960-talet», i Anker Gemzøe et al. (red.), *Fortellingen i Norden efter 1960*, International Association for Scandinavian Studies 2002, Aalborg: Aalborg universitetsforlag, s. 434–443
- (2005), »Modernitet, sekularisering och heliga värden: Problem i det tidiga 1900-talets skandinaviska litteratur», i Ole Davidsen et al. (red.), *Litteraturen og det hellige: Urtekst, intertekst, kontekst*, Acta Jutlandica LXXX:1, Teologisk serie 21, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, s. 179–201
- (2008), »Klassgränser, kulturblandning och nya läsarter: Estetik, didaktik och ideologi i svensk arbetarlitteratur c:a 1910», i Heidi Grönstrand & Ulrika Gustafsson (red), *Gränser i nordisk litteratur, I*, IASS XXVI 2006, Åbo: Åbo Akademis förlag, s. 93–102
- Agrell, Beata & Ingela Nilsson (2003), »Introduction», i Beata Agrell & Ingela Nilsson (red.), *Genrer och genreproblem: Teoretiska och historiska perspektiv / Genres and Their Problems: Theoretical and Historical Perspectives*, Göteborg: Daidalos, s. 9–25
- Ahlin, Lars (1957), *Natt i marknadstältet*, Stockholm: Bonniers
- (1960), »Ett brev», *BLM*, nr 6, s. 476–477
- (1965), »Att överskrida utan att överge», *BLM*, nr 6, s. 417–421
- (1994a (1946)), »Konstnärliga arbetsmetoder», i förf:s *Eстетiska essayer: Variationer och konsekvens*, Stockholm: Bonniers, s. 29–71
- (1994b), »Romanläsaren som estetiskt problem» [Efter ett föredrag vid Biskops Arnö 1960], i förf:s *Eстетiska essayer: Variationer och konsekvens*, Stockholm: Bonniers, s. 113–146
- Ahlmo-Nilsson, Birgitta (1999), »Kvinnokamp och kvinnolitteratur», i Lars Lönnroth, Sven Delblanc & Sverker Göransson (red.), *Den svenska litteraturen 3: Från modernism till massmedial marknad 1920–1995*, 2. rev. uppl., Stockholm: Bonniers, s. 469–488
- Almqvist, C.J.L. (1833), »Om två slags skriftsätt», *Skandia: tidskrift för vetenskap och konst*, utg. af Svenska litteraturföreningen, 1833–1837, Band 1, s. 266–270 [Senare infogad i »Dialog om sättet att sluta stycken» (1835)]
- (1995 (1839)), »Poesi i sak» (*Dagligt Allehanda*, 1839; *Monografi*, 1844), i förf:s *Samlade Verk 26: Monografi*, red. Bertil Romberg, Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet, s. 245–279
- (1996 (1838)), »Skaldens natt: Natten den 19 november», i förf:s *Samlade verk 8: Törnrosens bok, Duodesupplagan. Band VIII–XI*, red. Bertil Romberg, Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet, s. 313–317
- (1998 (1935)), »Dialog om sättet att sluta stycken», i förf:s *Samlade verk 7: Törnrosens bok, Duodesupplagan V–VIII*, red. Bertil Romberg, Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet, s. 168–185
- (2003 (1833)), »Jagtslottet», i förf:s *Samlade verk 5: Törnrosens bok, Duodesupplagan, Band I–III*, red. Olof Holm & Petra Söderlund, Stockholm: Svenska vitterhetssamfundet, s. 3–70
- Alvstad, Cecilia och Castro, Andrea (2009; under tryckning), »Conceptions of Literature in University Language Courses», *Modern Language Journal*, vol. 93, nr 2, 2009
- Anderson C.L. (1973), *Poe in Northlight: The Scandinavian Response to His Life and Work*, Durham N.C.: Duke U.P.
- Appleyard, J.A. (1990), *Becoming a Reader: The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood*, N.Y.: Cambridge U.P.
- Aristoteles (1994), *Om diktkonsten*, övers. Jan Stolpe, Göteborg: Anamma
- Aurell, Tage (1969), »Tolv år på det trettonde», i förf:s *Samtal önskas med sovugnskonduktören*, Stockholm: Bonniers, s. 9–25.
- Bachtin, Michail, (1997), »Frågan om talgenrer», övers. Helena Bodin, i Eva Hættner Aurelius & Thomas Götselius (red.), *Genreteori*, Lund: Studentlitteratur, s. 203–239

- Barthes, Roland (1975), *S/Z: Essä*, övers. Malou Höjer, Staffanstorps: Cavefors
- Beardsley, Monroe (1958), *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York & Burlingame: Harcourt, Brace & World
- Behschnitt, Wolfgang (2007), »Text, teater, handling», *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 4, s. 35–49
- Beja, Morris (1971), *Epiphany in the Modern Novel*, London: Peter Owen Ltd
- Bennett, Tony (1983), »Texts, Readers, Reading Formations», *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, vol. 16, nr 1, s. 3–17
- (1985), »Texts in History: The Determinations of Readings and Their Texts», *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 18, nr 1, s. 1–16
- Benson, Ken (2009), »Litteraturhistoriers konstruktion av främmande kulturtraditioner», kap. 7 i denna bok
- Bibeln*, eller Den heliga skrift, 1917
- Bogdanov, Alexei (2005), »Ostranenie, Kenosis, and Dialogue: The Metaphysics of Formalism According to Shklovsky», *Slavic & East European Journal*, vol. 49, nr 1, s. 48–62
- Broadly, Donald (1991), *Sociologi och epistemologi: Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*, diss. 1990, 2. korr. uppl., Stockholm: HLS Förlag
- Broman, Nils (2008), *Litteraturens fara och funktion: Om litteratur som verktyg för fostran*, Magisteruppsats i litteraturvetenskap, Härnösand: Mittuniversitetet, Institutionen för humaniora
- Brooks, Peter (1984), *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Oxford: Clarendon P.
- Bäckman, Stig (2002), »Pilotundersökning 4 i den svenska skolkulturella kontexten», i Örjan Torell (red.), Monica von Bonsdorff, Stig Bäckman & Olga Gontjarova, *Hur gör man en litteraturläsare? Om skolans litteraturundervisning i Sverige, Ryssland och Finland*, Institutionen för humaniora, Härnösand, Rapport nr 12, Härnösand: Institutionen för humaniora, Mitthögskolan, s. 101–123
- Calinescu, Matei (2000), *Modernitetens fem ansikten: Modernism, avantgarde, dekadens, kitsch, postmodernism*, övers. Dan Shafran & Åke Nylinder, Ludvika: Dualis (eng. orig. 1987)
- Carlshamre, Staffan (2003), »Types of Types of Interpretation», i Staffan Carlshamre & Anders Pettersson (red.), *Types of Interpretation in the Aesthetic Disciplines*, Montreal: McGill-Queen's University Press, s. 112–137
- Carrell, Patricia L. (1984), »Schema-Theory and ESL-Reading: Classroom Implications and Applications», *The Modern Language Journal*, vol. 68, nr 4, s. 332–343
- Castro, Andrea (2004), »Skönlitteraturens roll i språkundervisning på universitetet», *Lingua* 2004:2, s. 13–24
- (2008), »Fantastiska översättningar. Genre, översättning och litteraturläsning vid svenska universitet», kap. 4 i denna bok
- Caws M.A. (1983), »Insertion in an Oval Frame: Poe Circumscribed by Baudelaire» (Part I), *The French Review*, vol. 56, nr 5, s. 679–687
- Chartier, Roger (1995), *Böckernas ordning: Läsare, författare och bibliotek i Europa mellan 1300-tal och 1700-tal*, övers. Jan Stolpe, Göteborg: Anamma (fr. orig. 1922)
- Chatman, Seymour (1990), *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca & London: Cornell U.P.
- (1993), »'Fiktionen' och 'dess' retorik», *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 2–3, s. 146–160
- Cohn, Dorrit (1978), *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, N.J.: Princeton U.P.
- Cook, Deborah (1987), »Reading for Pleasure», *Poetics Today*, vol. 8, nr 3–4, s. 557–563
- Culler, Jonathan (1991), »Litterär kompetens», övers. Tommie Zaine, i Claes Entzenberg & Cecilia Hansson (red.), *Modern litteraturteori: Från rysk formalism till dekonstruktion*, Del 2, Lund: Studentlitteratur, s. 95–115
- Czarniawska, Barbara (1999), *Writing Management: Organization Theory as a Literary Genre*, Oxford: Oxford U.P.
- (2004), *Narratives in Social Science Research*, London: Sage
- Davis, T. F. & K. Womack, (red.) (2001), *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, Charlottesville: University Press of Virginia

- Den svenska litteraturen 1: Från runor till romantik 800–1830* (1999), 2. rev. uppl., red. Lars Lönnroth, Sven Delblanc & Sverker Göransson, Stockholm: Bonniers
- Den svenska litteraturen 2: Genombrottstiden 1830–1920*, 2. rev. uppl., red. Lars Lönnroth, Sven Delblanc & Sverker Göransson, Stockholm: Bonniers
- Dowell, Richard W. (1971), »The Ironic History of Poe's 'Life in Death': A Literary Skeleton in the Closet», *American Literature*, vol. 42, nr 4 (January), s. 478–486
- Eco, Umberto (1979), *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Advances in Semiotics, Bloomington: Indiana U.P.
- (1981), »The Theory of Signs and the Role of the Reader», *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, vol. 14, nr 1, s. 35–45
- (1990), »Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts», *The Tanner Lectures on Human Values*, Delivered at Clare Hall, Cambridge University, March 7 and 8, s. 143–202
- (1995), »Unlimited Semeiosis and Drift: Pragmatism vs. 'Pragmatism'», i Kenneth Laine Ketner (red.), *Peirce and Contemporary Thought: Philosophical Inquiries*, New York: Fordham U.P.
- Ekelöf, Gunnar (1959), *Opus incertum*, Stockholm: Bonniers
- Ekholm, Christer (2005), *Nervositeten kommer utifrån: Om Erik Beckmans tidiga författarskap*, diss., Stockholm/Stehag: Symposion
- Ekström, Margareta (1963), »Långt lidet», i förf:s *Överfallet och andra berättelser*, Stockholm: Bonniers, s. 131–136
- Eliot, T.S. (1948), »De metafysiska poeterna», i förf:s *Vad är en klassiker och andra essayer*, red. Lennart Göthberg, övers. Daniel Andrae, Stockholm: Norlins förlag, s. 218–230 (eng. orig. 1921)
- Engdahl, Horace (1986), *Den romantiska texten: En essä i nio avsnitt*, diss., Stockholm: Bonniers
- Enquist, P.O. (1964), *Magnetisörens femte vinter*, Stockholm: Norstedts
- Eysteinsson, Astradur (1990), *The Concept of Modernism*, Ithaca & London: Cornell U.P.
- Ferlin, Nils (1938), *Goggles: Dikter*, Stockholm: Bonniers
- Fokkema, D.W. (1982), »A Semiotic Definition of Aesthetic Experience and the Period Code of Modernism: With Reference to an Interpretation of *Les Faux-Monnayeurs*», *Poetics Today*, vol. 3, nr 1, s. 61–79
- Frenzel, Elisabeth (1988a), *Motive der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 3. förb. & utv. uppl., Stuttgart: Kröner
- (1988b), *Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 7. förb. & utv. uppl., Stuttgart: Kröner
- Friborg, Charlotta (1986), »Heterokosmos och spegel: Om Almqvists konstsyn», *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 4, s. 22–39
- Furberg, Mats (1982), *Säga, förstå, tolka: Till yttrandets och textens problem*, Lund: Doxa
- (1987), *Allting en trasa? En bok om livets mening*, 2. uppl., Lund: Doxa
- Genette, Gérard (1980), *Narrative Discourse: An Essay in Method*, övers. Jane E. Lewin, Ithaca: Cornell U.P. (fr. orig. 1972)
- (1988), *Narrative Discourse Revisited*, övers. Jane E. Lewin, Ithaca: Cornell U.P. (fr. orig. 1983)
- (1990), »Den allvarsamma parodin», *Ord&Bild*, nr 3, s. 19–36 (fr. orig. 1982)
- Gerhardsson, Birger (1988), »Mästaren och hans likelseberättelser», *Svensk teologisk kvartalsskrift*, nr 2, s. 45–52
- Gross, Seymour L. (1959), »Poe's Revision of 'The Oval Portrait'», *Modern Language Notes*, vol. 74, nr 1, s. 16–20
- Hamilton, Craig A. & Ralf Schneider (2002), »Iser to Turner and Beyond: Reception Theory Meets Cognitive Criticism», *Style*, vol. 36, nr 4, s. 640–660
- Hansson, Gunnar D (1988), *Nådens ordning: Studier i Lars Ahlins roman *Fromma mord**, diss., Stockholm: Bonniers
- Hansson, Stina (1985), »Texten och läsaren i ett historiskt perspektiv – Lucidors *Gilliare Kwaab*», i Raoul Granqvist (red.), *Texten och läsaren i ett historiskt perspektiv*, Föredrag vid nordiskt symposium i idé- och litteraturreception 1984, Umeå, Stockholm: Almqvist & Wiksell International, s. 15–30
- (1991), *Ett språk för själen: Litterära former i den svenska andaktslitteraturen 1650–1720*, Skrifter

- utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, 20, Göteborg: Litteraturvetenskapliga inst., Göteborgs universitet
- (2000), *Från Hercules till Swea. Den litterära textens förändringar*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga Institutionen vid Göteborgs universitet 39, Göteborg: Litteraturvetenskapliga inst., Göteborgs universitet
- (2002), »Retorik och litteratur», i Staffan Bergsten (red.), *Litteraturvetenskap – en inledning*, 2. utök. uppl., Lund: Studentlitteratur, s. 159–171
- Hermansson, Gunilla (2003), »Fortälenniveauer og sløringsmanøvrer: om rammefortællingen og Törnrosens bok», i Beata Agrell & Ingela Nilsson (red.), *Genrer och genreproblem: teoretiska och historiska perspektiv / Genres and Their Problems: Theoretical and Historical Perspectives*, Göteborg: Daidalos, s. 231–242
- (2006), *At fortælle verden: En studie i C.J.L. Almqvists Törnrosens bok*, Hellerup: Spring
- Hodell, Åke (1965), *Bruksanvisning för symaskinen Singer Victoria: roman*, Stockholm: Kerberos
- Holmberg, Claes-Göran & Anders Ohlsson (1999), *Epikanalys: en introduktion*, Lund: Studentlitteratur
- Holmgaard, Jørgen (1996), »Realisme og narrativitet: Om narrativ kausalitet», i Jørgen Holmgaard (red.), *Gensyn med realismen*, Skrifter fra Center for Æstetik og Logik, Aalborg universitet vol. 1, Aalborg: Center for Æstetik og Logik/Medusa, s. 127–166
- Holmgren, Ola (1976), »Proletärlitteratur eller litteraturproletärer. Till frågan om en arbetarklassens litteratur», *Ord&Bild* 1976:4–5, s. 197–216
- Holmqvist, Ninni (1996), »Modellens död», *Vår bostad*, nr 3, s. 60–62
- HSV (2006) – se *Utvärdering av ämnena litteraturvetenskap och retorik vid svenska universitet och högskolor*
- Hutcheon, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York & London: Routledge
- Iser, Wolfgang (1971), »Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction», i J. Hillis Miller (red.), *Aspects of Narrative: Selected Papers from the English Institute*, New York & London: Columbia U.P., s. 1–45
- (1975 (1970)), »Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa», i Rainer Warning (red.), *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, München: Wilhelm Fink Verlag, s. 228–252
- (1978), *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore & London: The Johns Hopkins U.P. (ty. orig. 1976)
- (2000), *The Range of Interpretation*, The Wellek Library Lecture Series at the University of California, Irvine, N.Y.: Columbia U.P.
- (2006), *How to Do Theory*, Maiden, Mass.: Blackwell Publishing
- Jackson, Tony E. (2000), »Questioning Interdisciplinarity: Cognitive Science, Evolutionary Psychology, and Literary Criticism», *Poetics Today*, vol. 21, nr 2, s. 319–347
- (2002), »Issues and Problems in the Blending of Cognitive Science, Evolutionary Psychology, and Literary Study», *Poetics Today*, vol. 23, nr 1, s. 161–179
- (2003), »'Literary Interpretation' and Cognitive Literary Studies», *Poetics Today*, vol. 24, nr 2, s. 191–205
- (2005), »Explanation, Interpretation, and Close Reading: The Progress of Cognitive Poetics», *Poetics Today*, vol. 26, nr 3, s. 519–532
- Jakobson, Roman (1974a), »Dominanten», övers. A. Mesterton, i förf:s *Poetik och lingvistik*, red. K. Aspelin & B.A. Lundberg, Stockholm: Pan/Norstedts, s. 118–124
- (1974b), »Lingvistik och Poetik» (1960), övers. Ö. Dahl, i förf:s *Poetik och lingvistik*, red. K. Aspelin & B.A. Lundberg, Stockholm: Pan/Norstedts, s. 139–179
- (1974c), »Två kapitel om språket», i förf:s *Poetik och lingvistik*, red. K. Aspelin & B.A. Lundberg, Stockholm: Pan/Norstedts, s. 127–138
- Jauss, H.R. (1974), »Levels of Identification of Hero and Audience», *New Literary History*, vol. 5, nr 2, s. 283–317
- (1975), »Interview: Hans R. Jauss», *Diacritics*, vol. 5, nr 1, s. 53–61
- (1982), *Toward an Aesthetic of Reception*, övers. Timothy Bahti, Introduction Paul de Man, Theory and History of Literature, Volume 2, Sussex: The Harvester Press

- (1989), »Horizon Structure and Dialogicity», i Michael Hays (red. & övers.), *Question and Answer: Forms of Dialogic Understanding*, Theory and History of Literature, 68, Minneapolis: University of Minnesota Press, s. 197–231
- (1997), »Teori om medeltidens genrer och litteratur» (ty. orig. 1968), övers. Tommy Andersson, i Eva Hættner Aurelius & Thomas Götselius (red.), *Genreteori*, Lund: Studentlitteratur, s. 44–83
- (2001), »The Identity of the Poetic Text in the Changing Horizon of Understanding» (ty. orig. 1985), i J.L. Machor & P. Goldstein (red.), *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies*, New York & London: Routledge, s. 8–27
- Johansson, Anders (2000), »Till vad behövs litteraturvetenskap? Om en frågas frånvaro i svensk litteraturforskning», *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 3–4, s. 5–12
- (2003), *Avhandling i litteraturvetenskap: Adorno, Deleuze och litteraturens möjligheter*, diss., Göteborg: Glänta produktion
- Johnson, Pauline (1987), »An Aesthetics of Negativity/ An Aesthetics of Reception: Jauss's Dispute With Adorno», *New German Critique*, vol. 42, nr 4, s. 51–70
- Keats, John (1970), *The Letters of John Keats: A Selection*, red. R. Gittings, Oxford: Oxford University Press
- Kermode, Frank (1979), *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*, Cambridge, Mass. & London: Harvard U.P.
- Lagerwall, Sonia (2009), »Ett fönster ut i det fiktiva rummet. Bildkonst som pedagogiskt instrument i litteraturundervisningen», kap. 5 i denna bok
- Lanser, Susan Sniader (1992), *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca: Cornell U.P.
- Larsson, Lisbeth (2000), »The Ethical Turn», *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 3–4, s. 60–64
- Lausberg, Heinrich (1990), *Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 3. uppl., Stuttgart: Steiner
- Liedman, Sven Eric (1998), *I skuggan av framtiden: Modernitetens idéhistoria*, Stockholm: Bonnier/Alba
- Lodge, David (1997 (1977)), *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London, New York, Sydney, Auckland: Arnold
- Lotman, Jurij (1971), »Tesar till problemet 'Konstens plats bland de modellbildande systemen'» (ry. orig. 1967), övers. Eva Adolfsson, i Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg (red.), *Form och struktur: Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen*, Stockholm: Pan/Norstedts, s. 281–299
- (1974), *Den poetiska texten*, övers. Eva Adolfsson m.fl., Stockholm: Pan/Norstedts (ry. orig. 1972)
- Lundström, Johanna (2006), *Terrängbeskrivning: P. O. Sundman, moderniteten och medmänniskan*, diss., Lund: Ellerströms
- Machor, J.L. (1998), »The Object of Interpretation and Interpretive Change», *MLN*, vol. 113, nr 5, s. 1126–1150
- Malm, Mats (2001), *Textens auktoritet: De första svenska romanernas villkor*, Stockholm/Stehag: Symposion
- (2004), *Det liderliga språket: Poetisk ambivalens i svensk 'barock'*, Stockholm/ Stehag: Symposion
- Malmberg, Lena (1997), »I välfärdens skugga», i E. Møller Jensen & Lisbeth Larsson, m.fl. (red.), *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 4: På jorden: 1960–1990*, övers. A.-M Seeberg, G. Swedrup, Bra böcker/Wiken: Höganäs, s. 294–299
- Mehrstam, Christian, »3 x Baudelaire. Främlingar, kadaver och korrespondenser i forskning och handböcker för gymnasium och universitet», kap. 8 i denna bok
- Mazzarella, Merete (2004), »En god bok receptet för medicinare», *SvD*, 18.9
- McCormick, Kathleen (1994), *The Culture of Reading and the Teaching of English*, Manchester & New York: Manchester U.P.
- McCann, Jerome (2001), »'Reading Fiction / Teaching Fiction': A Pedagogical Experiment», *Pedagogy*, vol. 1, nr 1, s. 143–165
- Melberg, Arne (1973), *På väg från realismen: en studie i Lars Ahlins författarskap, dess sociala och litterära förutsättningar*, diss., Stockholm: Gidlund
- Miall, David S. & Kuiken, Don (1994), »Foregrounding, Defamiliarization, and Affect Response to Literary Stories», *Poetics*, vol. 22, s. 389–407
- (1998), »The Form of Reading: Empirical Studies of Literariness», *Poetics*, vol. 25, s. 327–341

- (1999), »What is Literariness? Three Components of Literary Reading», *Discourse Processes*, vol. 28, s. 121–138
- (2002), »A Feeling for Fiction: Becoming What We Behold», *Poetics*, vol. 30, s. 221–241
- (2004), »Forms of Self-Implication in Literary Reading», *Poetics Today*, vol. 25, nr 2, s. 171–203
- Nesser, Håkan (2000), »Om någonting händer», *Färdlektyr*, Stockholm: Stor-Stockholms lokaltrafik, s. 1–3
- Nichols, Ashton (1987), *The Poetics of Epiphany: Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Moment*, Tuscaloosa & London: The University of Alabama Press
- Nyländer, Lars (1990), *Prosadikt och modernitet: Prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur, med särskild inriktning på Skandinavien 1800-1910*, Stockholm/Steag: Symposion
- Ong, Walter J. (1990), *Muntlig och skriftlig kultur: Teknologiseringen av ordet*, övers. Lars Fyhr, Gunnar D Hansson & Lilian Penne, Gråbo: Anthrops (eng. orig. 1982)
- Palm, Anders (2002), »Att tolka texten», Staffan Bergsten (red.), *Litteraturvetenskap – en inledning*, 2. rev. uppl., Lund: Studentlitteratur, s. 189–203
- Pedersen, Thea (2007), »Den lille Havfrue som muslim», *Ekstrabladet*, 20.5
- Persson, Eivor (2003), *C.J.L. Ahnqvists Slottskrönika och det indirekta skrivsättet*, Skrifter utg. av Litteraturvetenskapliga inst. vid Lunds universitet 4, diss., Lund: Litteraturvetenskapliga inst., Lunds universitet
- Persson, Magnus (2007), *Varför läsa litteratur? Om litteraturundervisningen efter den kulturella vändningen*, Lund: Studentlitteratur
- Pettersson, Anders (2003), »The Multiplicity of Interpretation and the Present Collection of Essays», i Staffan Carlshamre & Anders Pettersson (red.), *Types of Interpretation in the Aesthetic Disciplines*, Montreal: McGill-Queen's U.P., s. 3–29
- Pettersson, Torsten (2006), »På väg mot en tillämpad litteraturvetenskap: Exemplet psykoterapi», *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 3–4, s. 47–63
- Phiddian, Robert (1996), »Have You Eaten Yet? The Reader in A Modest Proposal», *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 36, nr 3, s. 603–621
- Platon (2001), »Faidros», *Skrifter: Bok 2*, övers. Jan Stolpe, Stockholm: Atlantis, s. 307–377
- Platen, Edgar (2009), »Litteraturens språk och kravet på en främmande kulturell kanon», kap. 6 i denna bok
- Poe, Edgar Allan (1842), »Life in Death», *Graham's Magazine*, April, s. 200–201. Äv. <http://www.eapoe.org/works/tales/ovlprta.htm>
- (1846), »The Philosophy of Composition», *Graham's Magazine*, April 1846, s. 163–167. Äv. <http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>
- (1850a (1846)), »Nathaniel Hawthorne» (1846), i *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, Vol. III: *The Literati*: [...], New York: J.S. Redfield, s. 188–202. Äv. <http://www.eapoe.org/works/criticism/hawthgr.htm>
- (1850b (1845)), »The Oval Portrait», i *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, Vol I: *Tales*, s. 366–369. Äv. <http://www.eapoe.org/works/tales/ovlprtc.htm>
- (1910), »Det ovala porträttet», i förf:s *Guldbaggen och andra berättelser*, övers. Emilie Kullman, Stockholm: Roliga böcker, s. 51–53
- (1981), »Det ovala porträttet», i förf:s *Sällsamma berättelser*, övers. Anna Pyk, Uddevalla: Niloe, s. 189–192
- Rabinowitz, Nancy & Peter (1980), »The Critical Balance: Reader, Text, and Meaning», *College English*, vol. 41, nr 8, s. 924–932
- Rabinowitz, Peter (1977), »Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences», *Critical Inquiry*, vol. 4, nr 1, s. 121–141
- »Assertion and Assumption: Fictional Patterns and the External World», *PMLA*, vol. 96, nr 3, s. 408–419
- Ricoeur, Paul (1973), »Distansering som hermeneutisk funktion» (fr. orig. 1973), övers. O. Holmgren, i Horace Engdahl m.fl. (red.), *Hermeneutik*, Stockholm: Rabén & Sjögren, s. 135–151
- (1988), *Från text till handling: En antologi om hermeneutik*, övers. Margareta Fatton, red. Peter Kemp & Bengt Kristensson Uggla, Lund: Symposion
- Riffaterre, Michael (1978), *Semiotics of Poetry*, Advances in Semiotics, Bloomington & London: Indiana U.P.

- Räftegård, Börje (1971), *Dahlstiernas Kunga Skald: Komposition och genremässig gestaltning*, diss. duplice, Göteborg: Litteraturvetenskapliga inst., Göteborgs universitet
- Šklovskij, Viktor (1971), »Konsten som grepp», övers. Bengt A. Lundberg, i Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg (red.), *Form och struktur: Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen*, Stockholm: Pan/Norstedts, s. 45–63 (ry. orig. 1917)
- Skoblow, Jeffrey (2001), »Reading Fiction/Teaching Fiction/Reading Teaching», *Pedagogy*, vol. 1, nr 2, s. 399–404
- Stierle, Karlheinz (1980), »The Reading of Fictional Texts» (ty. orig. 1980), i I. Crosman & T. Zachrau (övers. & red.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton N.J.: Princeton U.P., s. 83–105
- Stockwell, Peter (2002), *Cognitive Poetics: An introduction*, London & New York: Routledge 2002
- Sundman, P.O. (1963a), »Kommentarer kring en teknik», *BLM*, nr 3, s. 231–234
- (1963b), »Elfenben», i förf:s *Sökarna: Nio berättelser*, Stockholm: Norstedts, s. 41–54
- Svedjedal, Johan (1991), »Textkritisk litteraturteori: Några linjer i svensk och anglosaxisk textkritisk debatt», i Barbro Ståhle Sjönell (red.), *Textkritik: Teori och praktik vid edering av litterära texter. Föredrag vid Svenska Vitterhetssamfundets symposium 10–11 september 1990*, Stockholm: Svenska vitterhetssamfundet, s. 42–78
- (1995 (1985)), »Spänning och nyfikenhet som effekter av prosafiktionens temporalstruktur: en begreppsdiskussion», i Dag Hedman (red.), *Brott, kärlek, äventyr: Texter om populärlitteratur*, Lund: Studentlitteratur, s. 61–72
- (1996), »Om två slags lässätt: Om receptionen av C J L Almqvist», *BLM*, nr 6, s. 21–25
- (1997) »Det litteratursociologiska perspektivet. Om en forskningstradition och dess grundantaganden», i Lars Furuland & Johan Svedjedal (red.), *Litteratursociologi. Texter om litteratur och samhälle*, Lund: Studentlitteratur
- (2005), »Nessers prosa gäcker oss», *DN*, 5.2
- Thorson, Staffan (2003), »Dataunderlag: Transkriberat litteratursamtal för en rapport om oerfarna läsaers förhållningssätt till skönlitteratur i gymnasieskolan (åk MP 1)», duplice
- (2005), *Den dubbla receptionen: om litteratursamtal mellan elever och deras svensklärare*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, 46, Göteborg : Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet
- (2009), »'Att följa den röda tråden' – Om studenter interaktion med prosafiktion», kap 2 i denna bok
- Thorsell, Lennart (1997), »Den svenska parnassens 'demokratisering' och de folkliga bildningsvägarna», i Lars Furuland & Johan Svedjedal (red.), *Litteratursociologi: Texter om litteratur och samhälle*, Lund: Studentlitteratur, s. 520–552 (Först tryckt i *Samlaren* 1957, s. 53–135)
- Torell, Örjan (red.), Monica von Bonsdorff, Stig Bäckman & Olga Gontjarova (2002), *Hur gör man en litteraturläsare? Om skolans litteraturundervisning i Sverige, Ryssland och Finland*, Institutionen för humaniora, Härnösand, Rapport nr 12, Härnösand: Institutionen för humaniora, Mitthögskolan
- Tranströmer, Tomas (1981), »Blåsipporna», *Lyrikvännen*, nr 5, s. 325
- (1983), *Det vilda torget*, Stockholm: Bonniers
- Twitchell, James (1977), »Poe's 'The Oval Portrait' and the Vampire Motif», *Studies in Short Fiction*, vol. 14, s. 387–93
- Tyrberg, Anders (2002), *Anrop och ansvar: Berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig, Torgny Lindgren*, Stockholm: Carlsson
- Uhlén, Axel (1964), *Arbetardiktningens pionjärperiod 1885-1909*. Stockholm: Bokförlaget Vanadis
- Wallenstein, Sven-Olov (2003), »Med och mot Kant», i Anders Johansson & Mattias Martinson (red.), *Efter Adorno*, Göteborg: Glänta produktion, s. 197–215
- Vennberg, Karl (1944), *Halmfackla*, Stockholm: Bonniers
- Viklund, Jon (2004), *Ett vidunder i sitt sekel: Retoriska studier i C.J.L. Almqvists retoriska prosa 1815–1851*, Almqviststudier 4, diss., Hedemora: Gidlunds
- (2008), »Läsarens plats i den svenska romantikens estetiska diskussion. Tankar om litteraturens

- publik hos Atterbom och Almqvist», i Gunilla Hermansson & Mads Nygaard (red.), *Ett möte. Svensk och dansk litterär romantik i ny dialog*, Centrum för Danmarkstudier 20, Göteborg & Stockholm: Makadam 2008, s. 152–173
- Wilpert, Gero von (1989 (1955)), »Gebrauchsliteratur«, i förf:s *Sachwörterbuch der Literatur*, Kröners Taschenaufgabe Band 231, 7. rev. uppl., Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, s. 324
- Vinge, Louise (1982), »Skaldens natt' och poesins semiotik«, *Sammlaren* 103, s. 7–16
- »Almqvist – lären«, i Roland Lysell & Britt Wilson Lohse (red.), *Carl Jonas Love Almqvist – konstnären, journalisten, pedagogen*, Stockholm: Gidlunds, 1996, s. 23–45
- Wittgenstein, Ludwig (1992 (1978)), *Filosofiska undersökningar*, övers. Anders Wedberg, Stockholm: Thales (eng.-ty. orig. 1953)
- Vogt, Jochen (2002), »Interpretation«, i förf:s *Einladung zur Literaturwissenschaft, mit einem Hyper-text-Vertiefungsprogramm im Internet*, 3 rev. uppl., München: Fink
- Ziolkowski, Theodore (1977), *Disenchanted Images: A Literary Iconology*. Princeton, New Jersey: Princeton U.P.
- Öhman, Anders (2004), *De förskingrade: Norrland, moderniteten och Gustav Hedenvind-Eriksson*, Stockholm/Stehag: Symposion
- Östman, Karl (1912), »Kapar-Karlsson«, i förf:s *En fiol och en kvinna och andra berättelser*, Stockholm: Bonniers, s. 36–45
- (1923), *Den breda vägen*, Stockholm: Tiden
- Otryckt digitalt material**
- Andersen, H.C. (1837), »Den lille Havfrue«, <http://www2.kb.dk/elib/lit//dan/andersen/eventyr.dsl/hcaevoo8.htm>, access 8.11.2008
- »Appell«, II, *SAOB*, <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>, access 090101
- »Den lille havefrue: Hærværk«, http://hjem.get2net.dk/OSJ_INDEX/hybenrose/havfruen/dk/haerværk.htm, access 8.11.2008
- Hall, Ragnar (2008), »Fågelsång och revir«, i »Fåglar«, *Nationalencyklopedin*, http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=177145, access 21.7.2008
- Holmqvist, Ninni (2007), E-brev till Beata Agrell 19.3.2007
- Johannesson, Hans-Erik (2007), »Litteraturvetenskap«. *Nationalencyklopedin* http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=243072, access 5.8.2007
- Karl Östman-sällskapets hemsida, <http://dbo.axentus.net/karlostm/om.htm>, access 8.11.2008
- Ljunggren, Magnus (2006), E-brev till Beata Agrell 8.5.2006
- »LSV210, Svenska för blivande lärare, Fortsättningskurs, 30 hp«, <http://www.ufl.gu.se/utbildning/lararprogrammet/inriktningar/lsv/>, access 080817
- »Mudderverk«, *Nationalencyklopedin*, http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_sect_id=259908&i_history=1, access 13.7.2007
- »Mudder-Värk«, »Mudder«, *SAOB*, <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>, access 13.6.2007
- »Sandsugare«, *Nationalencyklopedins ordbok*, http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=O308306, access 13.6.2007.
- SAOB* [Svenska Akademiens Ordbok], <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>, access 12.8.2007
- Swift, Jonathan (1729), »A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People in Ireland from Being a Burden to Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial for the Public«, <http://www.gutenberg.org/dirs/1/0/8/1080/1080-h/1080-h.htm>, access 1.1.2009
- Teilmann, Katja (2007), *Genreinterferens, humor og ironi i dansk litteratur efter 1800*, diss., Inst. for Nordistik, Litteratur, kultur, medier, Syddansk universitet, www.sdu.dk/~media/B259391EDCD4425A9753C588DED2EBo1.ashx, access 1.11.2008
- Utvärdering av ämnena litteraturvetenskap och retorik vid svenska universitet och högskolor*. Rapport 2006:13 R, Högskoleverket, Stockholm, www.hsv.se/download/18.539a949110f3d5914ec800095349/0613R.pdf access 2.1.2009